08.41 ALLE 0001

KONGRESS

FÜR

ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 7.—9. OKTOBER 1913

BERICHT

HERAUSGEGEBEN VOM ORTSAUSSCHUSS

Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Göttingen

STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1914

Uni Göttingen 7
237 339 781
08.41 ALLE 0001
der Universität Göttingen
(AeB 61/1913)
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0003

MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR * GÖTTINGEN *
Bibliothek Ludwig

INHALTS-VERZEICHNIS

Wissenschaftl. Seminar der Universität Göttingen

Vorgeschichte 1
Programm 4
Verzeichnis der Teilnehmer 8
Begrüßungsabend 21
Erste Allgemeine Sitzung
Max Dessoir, Eröffnungsrede 42
Edward Bullough, Ein Beitrag zur genetischen Ästhetik 55
Theodor Ziehen, Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik 73
Karl Lamprecht, Einführung in die Ausstellung von parallelen Entwicklungen in der bildenden Kunst 75
Kurt H. Busse, Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit 79
Zweite Allgemeine Sitzung
Victor Basch, Die Objektivität des Schönen 83
Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur 91
Abteilung I
Emil Utitz, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 102
Richard Hamann, Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik . . . 107
Charles Lalo, Programm einer soziologischen Ästhetik 116
Otto Schiller, Das ästhetische Erleben als die einfachste Art des Erlebens von maximaler Intensität 124
Walther Schmied-Kowarzik, Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens 134
Bernhard Alexander, Über künstlerische Intuition 144
Adolf Lasson, Der Wertbegriff in der Ästhetik 152
Richard Wallaschek, Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil 163
Theodor Elsenhans, Das künstlerische Genie und die Ästhetik . . . 174
Georg Treu, Durchschnittsphotographie und Schönheit 186
Moritz Geiger, Das Problem der ästhetischen Scheingefühle 191
Kaarle S. Laurila, Die assoziativen Faktoren des ästhetischen Eindrucks 196
Theodor A. Meyer, Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk und ihre ästhetische Bedeutung 208
Abteilung II
Moritz Hoernes, Die Anfänge der bildenden Kunst 213
Wilhelm Worringer, Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik 222
Kurt H. Busse, Vergleichende Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit . 232
August Schmarsow, Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung 246

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0005

Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik 251
Hans Cornelius, Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik . 266
Artur Weese, Die ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei 276
Ernst Sauerbeck, Über ästhetische Perspektive 286
Erich Everth, Bildformat und Komposition 298
Gustav Britsch, Der Begriff des künstlerischen Tatbestandes . . . 308
David Katz, Psychologisches zur Frage der Farbengebung 314
Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei . . 322
Oskar Wulff, Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten 330

Abteilung III

Ottokar Fischer, Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung 339
Richard Müller-Freienfels, Das Ich in der Lyrik 342
Helene Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht . 354
Gustav von Allesch, Über die Natur des Dramas 368
Wilhelm von Scholz, Das Schaffen des dramatischen Dichters . . . 377
Oskar Walzel, Tragische Form 388
Friedrich Kayßler, Das Schaffen des Schauspielers 392
Max Martersteig, Illusionsbühne und Stilbühne 405

Abteilung IV

Paul Moos, Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik . . . 416
Charles S. Myers, Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik . . 430
Alfred Heusz, Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik im Strophenlied 444

Abteilung III und IV

Eduard Sievers, Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik 456

Abteilung IV

Fritz Ohmann, Melodie und Akzent. Experimentelle Untersuchungen über ihre Beziehungen 476
Anton Penkert, Die musikalische Formung von Witz und Humor . . 482
Arnold Schering, Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik . 490
Hermann Wetzel, Dur und Moll im diatonischen Tonkreise 501
Alfred Guttmann, Kunst und Wissenschaft des Gesanges 511
Hugo Riemann, Γιγνόμενον und Γεγονός beim Musikhören 518

Geschäftliche Sitzung 526
Abschiedsfeier 530
Ständiger Ausschuß 533

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0006

Vorgeschichte

Im Beginn des Jahres 1908 hatten sich in Berlin einige Vertreter der Ästhetik und der Kunstforschung auf den verschiedenen Gebieten zusammengefunden, um in zwanglosen Besprechungen Fragen ihres gemeinsamen Interesses zu erörtern. Allmählich machte sich das Bedürfnis geltend, den Zusammenkünften eine festere Form zu geben, und so trat am 10. November 1908 eine „Vereinigung für ästhetische Forschung" ins Leben. Als ihr Zweck wurde angegeben, durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauungen über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen.

Innerhalb dieser Vereinigung erfolgte am 14. Mai 1912 die Anregung, man möge sich darüber unterrichten, ob in weiteren Kreisen die Neigung bestehe, eine Aussprache über Fragen der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft durch Abhaltung eines Kongresses herbeizuführen. Im Verfolg dieser Anregung wurde im Juli 1912 folgendes von Max Dessoir verfaßtes Rundschreiben versendet:

Sehr geehrter Herr!

Von verschiedenen Seiten ist an den Unterzeichneten die Anregung herangetreten, einen „Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" in die Wege zu leiten. Dieser Gedanke wurde zunächst in der Berliner „Vereinigung für ästhetische Forschung" besprochen und fand dort Freunde wie Gegner. Die Gegner äußern das Bedenken, daß Kongresse nur selten eine wirkliche Förderung der Wissenschaft bedeuten und daß demnach ihre Vermehrung nicht wünschenswert erscheine; im besonderen wenden sie ein, daß bei unserer noch wenig gefestigten und vereinheitlichten Wissenschaft die gegenseitige Verständigung schon unter philosophischen und psychologischen Ästhetikern erschwert, zwischen diesen und den Forschern auf den verschiedenen Kunstgebieten aber nahezu ausgeschlossen sei. Die Freunde des Planes dagegen erklären eine Verständigung für möglich und für dringend erforderlich; sie verweisen darauf, daß bei den Zusammenkünften der Philosophen und Psychologen, der Ethnologen und Soziologen, der Literatur-, Kunst- und Musikforscher sowie bei den vielerlei Versammlungen von Kunstpädagogen die ästhetischen Probleme zwar regelmäßig herangezogen,

indessen niemals in ihrem inneren Zusammenhang erörtert werden. Sie folgern daraus die Notwendigkeit eines Kongresses für Ästhetik und die gesamte Kunstwissenschaft, soweit sie systematisch, d. h. nicht reine Materialforschung und bloß historische Untersuchung ist.

Bei dieser Sachlage hielt es die „Vereinigung für ästhetische Forschung" immerhin für wünschenswert, an die ihr bekannten Vertreter wissenschaftlich-ästhetischer Interessen die Anfrage zu richten, wie sie sich zu dem Plane stellen. Ich bitte daher auch Sie, sehr geehrter Herr, mir gütigst Ihre Ansicht mitzuteilen und für den Fall, daß sie dem Kongreßgedanken günstig ist, Ratschläge über Zeitpunkt, Ort und Einrichtung des Kongresses beizufügen. Ist eine überwiegende Mehrheit zugunsten des Planes vorhanden, so wird ein Ausschuß aus Fachvertretern zur Vorbereitung des Kongresses gebildet werden; im andern Falle erfolgt keine weitere Nachricht.

Am 22. Oktober berichtete Herr Dessoir zusammenfassend über die auf das Rundschreiben eingegangenen Antworten. Von diesen lauteten 55 zustimmend, 31 ablehnend und 16 unbestimmt. Er glaubte nach diesem Ergebnis die Abhaltung eines Kongresses befürworten zu sollen, und zwar in dem Sinne, daß es ein deutscher Kongreß mit Hinzuziehung ausländischer Gelehrter werde. Zunächst wurde nun ein großer Ausschuß und ein geschäftsführender Ortsausschuß gebildet. Im Januar 1913 erging alsdann die folgende Einladung:

Hochgeehrter Herr!

Sie werden hierdurch zur Teilnahme an dem „Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" eingeladen, der in Berlin, im Aula-Gebäude der Königlichen Universität, und zwar voraussichtlich vom 7. bis 9. Oktober 1913, stattfinden soll.

Der Kongreß scheint erwünscht, weil er eine Gemeinsamkeit wissenschaftlicher Interessen zum sichtbaren Ausdruck bringen kann. Ästhetische und kunstwissenschaftliche Probleme werden zwar bei den Zusammenkünften der Philosophen und Psychologen, der Literatur-, Kunst- und Musikforscher, der Ethnologen, Soziologen und Pädagogen gern nebenbei erörtert, können aber bei solchen Gelegenheiten nie in ihrem inneren Zusammenhang sich darstellen. Um diesen Zusammenhang deutlich hervorzuheben und zu fördern, sind die Ästhetiker, die von Philosophie und Psychologie ausgehen, mit denjenigen Vertretern der konkreteren Wissenschaften in Verbindung zu setzen, die im Kunstwerk als solchem den nächsten Gegenstand ihrer Forschung erblicken; andererseits sind die Kunst-, Literatur- und Musikhistoriker durch lebendige Berührung und Aussprache darin zu befestigen, daß sie die wertvollen Ergebnisse der neuen philosophischen und psychologischen Ästhetik sich zu eigen machen. Wenn die bisher gesondert Arbeitenden sich als Glieder einer umfassenden geistigen Bewegung fühlen lernen, so kann das dem Fort-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0008

schritt unserer Wissenschaft erhebliche Dienste leisten. Daher soll das Organisationsmittel eines Kongresses zu Hilfe genommen und ein persönlicher Gedankenaustausch hergestellt werden.

Über die Gestaltung des Kongresses im einzelnen folgen später genauere Nachrichten von seiten des geschäftsführenden Ortsausschusses; im allgemeinen sei bemerkt, daß die Verhandlungssprache die deutsche sein wird — womit aber keineswegs die Teilnahme fremdländischer Gäste ausgeschlossen sein soll — und daß der Kongreß einen streng wissenschaftlichen Charakter haben wird.

Vorläufig ergeht dieses Rundschreiben nur an Fachgelehrte und an einige mit theoretischen Schriften erfolgreich hervorgetretene Künstler. Wir bitten die Empfänger, daß sie möglichst bald an Herrn Professor Dr. Max Dessoir, Berlin W., Speyerer Straße 9, eine Mitteilung darüber gelangen lassen, ob sie einer Beteiligung geneigt sind; durch frühzeitige Zusagen wird die Vorbereitung beträchtlich erleichtert.

Der Große Ausschuß:

Hermann Abert, Halle a. S.
Gustav von Allesch, Berlin.
Peter Behrens, Berlin.
Hermann Cohen, Berlin.
Jonas Cohn, Freiburg i. B.
Hans Cornelius, Frankfurt a. M.
Richard Dehmel, Blankenese.
Max Dessoir, Berlin.
Ernst Elster, Marburg i. H.
Benno Erdmann, Berlin.
Curt Glaser, Berlin.
Adolf Goldschmidt, Berlin.
Karl Groos, Tübingen.
Richard Hamann, Posen.
Erich von Hornbostel, Berlin.
Moriz Hoernes, Wien.
Georg Kerschensteiner, München.
Oswald Külpe, Bonn.
Karl Lamprecht, Leipzig.
Konrad Lange, Tübingen.
Rudolf Lehmann, Posen.
Theodor Lipps, München.
Georg Loeschcke, Berlin.
Max Martersteig, Leipzig.
Ernst Meumann, Hamburg.
Theodor A. Meyer, Ulm.
Alois Riehl, Berlin.
Hugo Riemann, Leipzig.
August Schmarsow, Leipzig.
Erich Schmidt, Berlin.
Paul Schultze-Naumburg, Saaleck.
Eduard Sievers, Leipzig.
Hugo Spitzer, Graz.
Karl von den Steinen, Berlin.
Carl Stumpf, Berlin.
Johannes Volkelt, Leipzig.
Karl Voll, München.
Richard Wallaschek, Wien.
Oskar F. Walzel, Dresden.
Richard M. Werner, Wien.
Stephan Witasek, Graz.
Werner Wolffheim, Berlin.
Oskar Wulff, Berlin.
Theodor Ziehen, Wiesbaden.

Der Geschäftsführende Ortsausschuß:

Dr. v. Allesch, W., Rankestr. 31/32.
Prof. Dessoir, W., Speyerer Str. 9.
Dr. Glaser, Wilmersdorf, Konstanzer Straße 15.
Dr. Wolffheim, Grunewald, Jagowstraße 12.
Prof. Wulff, Steglitz, Lindenstr. 19.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0009

Gleichfalls im Anfang des Jahres 1913 wurde ein Schreiben an die Rektoren aller deutschen Universitäten und technischen Hochschulen sowie an einige ausländische Universitäten gerichtet, das den folgenden Wortlaut hatte:

Eurer Magnifizenz

beehrt sich der Ausschuß zur Vorbereitung eines „Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" von der beabsichtigten Tagung ergebenst Mitteilung zu machen und die Bitte anzuschließen, daß dieser Kongreß von Ihrer Universität (Hochschule) beschickt werden möge. Wie Eure Magnifizenz aus der Anlage ersehen, soll zum ersten Male versucht werden, die in verschiedenen Fächern der Wissenschaft und auch an Ihrer Universität (Hochschule) vertretenen Bestrebungen ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Art zu einer Gemeinsamkeit zu vereinigen. Es würde für ein solches Unternehmen eine außerordentliche Förderung bedeuten, wenn Ihre Universität (Hochschule) die Einladung freundlich aufnehmen und eines ihrer Mitglieder als Bevollmächtigten zu dem Kongreß entsenden möchte.

Der Geschäftsführende Ortsausschuß.

von Allesch. Glaser. Dessoir. Wolffheim. Wulff.

Außerdem begannen nun die Verhandlungen mit den Fachgenossen, die für Vorträge in Aussicht genommen waren. Bereits am 30. März konnte mitgeteilt werden, daß der Kongreß vom 7. bis 9. Oktober 1913 in der Berliner Universität tagen werde und daß 41 Vorträge angemeldet seien. Ein weiteres Rundschreiben erging am 15. Juli, und am 20. September konnte das endgültige Programm verschickt werden. Dieses lautete, unter Berücksichtigung der im letzten Augenblick eingetretenen Änderungen und unter Fortlassung einiger nebensächlichen Einzelheiten, folgendermaßen:

Programm

Allgemeines

Teilnehmer. Die Teilnehmer des Kongresses waren entweder Mitglieder oder Hörer. Mitglieder konnten diejenigen Personen werden, die durch Zusendung der Rundschreiben eingeladen worden waren oder auf ihre Anmeldung hin ausdrücklich als Mitglieder aufgenommen wurden. Die übrigen Teilnehmer waren Hörer. Diese hatten alle Rechte der Mitglieder, mit Ausnahme des Rechtes, Vorträge zu halten und in die Diskussionen einzugreifen; auch besteht ein Unterschied in bezug auf den Kongreßbericht (siehe dort).

Beiträge. Der Beitrag der Mitglieder betrug 15 Mark, derjenige der Hörer 8 Mark.

Teilnehmerkarten. Die Mitglieds- und die Hörerkarten waren auf den Namen ausgestellt und unübertragbar. Ohne Karte konnte niemand zu den Vorträgen und Veranstaltungen zugelassen werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0010

Ort. Der Kongreß fand in der Universität statt. Es wurden die alte Aula und einige gleichfalls im 1. Stock gelegene Hörsäle benutzt. Die im I. Stock befindlichen Versammlungszimmer der Professoren waren den Teilnehmern als Lese- und Schreibzimmer geöffnet.

Ausstellungen. In dem durch die Freundlichkeit des Herrn Geheimrat Loeschcke zur Verfügung stehenden Raum des Archäologischen Apparates (Hörsaal 31 im 1. Stock) sowie in den benachbarten Gängen veranstaltete das Leipziger Institut für Kultur- und Universalgeschichte eine Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit in synoptischer Darstellung.

Im Vorraum des 1. Stocks veranstaltete die Buchhandlung Speyer & Peters eine Ausstellung von Büchern und Zeitschriften aus dem Gesamtgebiet der Ästhetik und der Kunstwissenschaften, mit Einschluß wertvoller Antiquaria.

Das in der Musikabteilung benutzte Klavier wurde von der Firma Eduard Seiler gestellt.

Geschäftliche Sitzung. Sie fand am 9. Oktober, um 12 Uhr, statt und war für die Mitglieder des großen Ausschusses, die bevollmächtigten Abgeordneten der Regierungen, Universitäten, Technischen Hochschulen und besonders eingeladene Herren bestimmt.

Kongreßbericht. Der Kongreßbericht wird den Mitgliedern unentgeltlich zugesandt. Die Hörer haben Anrecht auf Bezug zu halbem Ladenpreis.

Verhandlungen

Die Vorträge, die sämtlich in deutscher Sprache gehalten wurden, sollten nicht länger als 30 Minuten dauern. Die vorgemerkten Diskussionsredner erhielten Redezeit bis zu 10 Minuten. Weitere Meldungen zur freien Diskussion konnten beim Verhandlungsleiter eingereicht werden, der Zeitdauer und Folge der Mitteilungen bestimmte. Die Mitglieder des Ortsausschusses und eine Anzahl von Studenten, die als Schriftführer tätig waren, standen den Verhandlungsleitern zur Seite.

7. Oktober, vormittags 9½ Uhr.

Max Dessoir, Eröffnungsrede. — Edward Bullough, Genetische Ästhetik. — Theodor Ziehen, Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik. — Karl Lamprecht, Einführung in die Ausstellung von parallelen Entwickelungen in der bildenden Kunst.

7. Oktober, nachmittags 3 Uhr.

Abteilung I. Emil Utitz, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. — Richard Hamann, Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik. — Charles Lalo, Programm einer soziologischen Ästhetik.

Abteilung II. Moriz Hoernes, Anfänge der bildenden Kunst. — Wilhelm Worringer, Entstehung und Gestaltungsprinzipien der Ornamentik. — Kurt Busse, Vergleich der Entwickelung der Kunst bei den Naturvölkern und beim Kinde.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0011

Abteilung III. Ottokar Fischer, Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung. — Richard Müller-Freienfels, Das Ich in der Lyrik. — Helene Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht.

Abteilung IV. Paul Moos, Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik. — Charles S. Myers, Ein Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik. — Alfred Heusz, Der geistige Zusammenhang von Text und Musik im Strophenlied.

8. Oktober, vormittags 10 Uhr.

Abteilung I. Walther Schmied-Kowarzik, Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens. — Bernat Alexander, Über künstlerische Intuition. — Adolf Lasson, Der Wertbegriff in der Ästhetik.

Abteilung II. Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik. — Hans Cornelius, Die Ansichtsforderung und Reliefgestaltung in Architektur und Plastik. — Arthur Weese, Die ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei.

Abteilung III und IV. Eduard Sievers, Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik.

8. Oktober, nachmittags 3 Uhr.

Abteilung I. Richard Wallaschek, Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil. — Theodor Elsenhans, Das künstlerische Genie und die Ästhetik. — Georg Treu, Durchschnittsphotographie und Schönheit.

Abteilung II. Ernst Sauerbeck, Künstlerische Perspektive. — Erich Everth, Die Bedeutung des Formats für die malerische Komposition. — Gustaf Britsch, Der Begriff des künstlerischen Tatbestandes.

Abteilung III. Gustav v. Allesch, Über die Natur des Dramas. — Wilhelm v. Scholz, Das Schaffen des dramatischen Dichters. — Oskar Walzel, Das Problem des Tragischen.

Abteilung IV. Fritz Ohmann, Melodie und Akzent. Experimentelle Untersuchungen über ihre Beziehungen. — Anton Penkert, Über die musikalische Formung von Witz und Humor. — Arnold Schering, Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik.

9. Oktober, vormittags 10 Uhr.

Victor Basch, Die Objektivität des Schönen. — Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur.

9. Oktober, mittags 12 Uhr.

Geschäftliche Sitzung.

9. Oktober, nachmittags 3 Uhr.

Abteilung I. Moritz Geiger, Das Problem der ästhetischen Scheingefühle. — Kaarle S. Laurila, Die assoziativen Faktoren in der ästhetischen Auffassung. — Theodor A. Meyer, Über die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk und über ihre ästhetische Bedeutung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0012

Abteilung II. D a v i d K a t z , Psychologisches zur Frage der Farbengebung. — H a n s J a n t z e n , Die Prinzipien der Farbengebung. — O s k a r W u l f f , Die Gesetzmäßigkeit der Entwickelung in den bildenden Künsten.

Abteilung III. F r i e d r i c h K a y ß l e r , Das Schaffen des Schauspielers. — M a x M a r t e r s t e i g , Illusionsbühne und Stilbühne.

Abteilung IV. A l f r e d G u t t m a n n , Wissenschaft und Kunst des Gesanges. — H e r m a n n W e t z e l , Dur und Moll im diatonischen Tonkreis.

Gesellige Veranstaltungen

Begrüßungsabend. Am Montag, dem 6. Oktober, um 6 Uhr, versammelten sich die Teilnehmer in der Aula der Königlichen Universität. Ansprachen wurden gehalten von Vertretern des Ausschusses, des Kultusministeriums, des Magistrats der Stadt Berlin und der Universitätsbehörde. Daran schlossen sich Ansprachen von Vertretern ausländischer Regierungen und Universitäten. Hierauf begaben sich die versammelten Damen und Herren in die Festsäle des „Russischen Hofes", um dort den Abend bei einem einfachen Imbiß gesellig zu verbringen.

Bierabend. Dienstag, den 7. Oktober, abends, war in einem Saal im „Heidelberger" den Teilnehmern eine erneute Gelegenheit zur Aussprache bei einem Glase Bier gegeben.

Theaterbesuch. Durch die Güte der Direktoren Barnowsky, Meinhard und Bernauer, Professor Reinhardt und der Sozietäre des Künstlertheaters waren für Mittwoch, den 8. Oktober, Freikarten zum Besuch des Lessing-Theaters, des Theaters in der Königgrätzer Straße, des Komödienhauses, des Deutschen Theaters, der Kammerspiele und des Deutschen Künstler-Theaters zur Verfügung gestellt.

Abschiedsessen. Am 9. Oktober, um 8 Uhr, fand ein Abschiedsessen im Hotel Adlon statt.

Besichtigungen. Am Freitag, dem 10. Oktober, standen den Teilnehmern des Kongresses die folgenden Privatsammlungen offen: Eduard Arnhold, Oskar Huldschinsky, Marcus Kappel, James Simon. Ferner die Ateliers von: August Gaul, Curt Herrmann, Lesser Ury, Hugo Lederer.

Am gleichen Tage war die Musikbibliothek des Herrn Werner Wolffheim geöffnet und Herr Peter Behrens veranstaltete eine Führung durch seine Bauten für die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft.

Für die Kongreßwoche, also vom 6. bis 11. Oktober, gewährten die Kunstsalons von Paul Cassirer, Viktoriastraße 35, Fritz Gurlitt, Potsdamer Straße 113, Eduard Schulte, Unter den Linden 75, den Teilnehmern gegen Vorzeigung der Mitglieds- oder Hörerkarte freien Eintritt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0013

Verzeichnis der Teilnehmer

I. Mitglieder

Alexander, Prof. Bernat, Budapest IV, Ferencz József-Part 27.
Allesch, Dr. Gustav v., Berlin W 50, Rankestraße 31/32.
Alt, Dr. Theodor, Mannheim.
Altman, Dr. George, Berlin NW 7, Unter den Linden 44, Kleines Theater.
Amersdorffer, Prof. Dr. A., Erster ständiger Sekretär und Senator der Königl. Akademie der Künste, Berlin W 15, Fasanenstraße 32.
Anschütz, Dr. G., Hamburg, Hansastraße 60.

Bab, Julius, Berlin-Grunewald, Auerbachstraße 17.
Barnowsky, Victor, Berlin W 10, Friedrich-Wilhelm-Straße 23.
Basch, Victor, Professeur à la Sorbonne, Paris VI^{e}, Rue Huysmans 6.
Baudissin, Prof. Graf v., Berlin W 62, Landgrafenstraße 11.
Bauer, Dr. M., Frankfurt a. M., Eschersheimer Landstraße 50.
Behrens, Carl, Kopenhagen, Strandboulevard 60.
Behrens, Prof. Peter, Neubabelsberg, Erdmannshof.
Benrubi, Dr. J., Paris, Boulevard St. Germain 67.
Beöthy, Prof. Zsolt v., Budapest VII, Palais New York, Erszébet-körut 9 sz.
Bercken, Dr. E. v. d., München, National-Museum.
Bernoulli, Dr. Eduard, Zürich, Seefeldstraße 114.
Bieber, Dr. Hugo, Berlin-Halensee, Küstrinerstraße 13.
Bloem, Dr. Walter, Stuttgart, Werfmershalde 11.
Bock, Prof. Dr. Franz, Marburg (Bez. Cassel), Weißenburgstraße 38.
Bodenstein, Regierungsrat Dr., Berlin-Grunewald, Douglasstraße 30.
Börner, Wilhelm, Schriftsteller, Wien III/2, Obere Viaduktgasse 32.
Brandl, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Alois, Berlin W 10, Kaiserin-Augusta-Straße 73.
Britsch, G., München, Hiltensbergerstraße 34.
Bullough, Edward, Cambridge (England), Huntingdon Road 6.
Burghold, Justizrat Dr., Frankfurt a. M., Arndtstraße 17.
Busse, Dr. Kurt, Leipzig, Floßplatz 29.

Cohn, Prof. Dr. Jonas, Freiburg i. B., Güntherstal, Weilersbachweg 18.
Cohn, Dr. William, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97.
Combarieu, Jules, Paris, Boulevard Raspail 72.
Conrad, Dr. W., Halle a. S., Mühlweg 13.
Cornelius, Prof. Dr. Hans, Oberursel.

Dehmel, Dr. Richard, Blankenese b. Hamburg.
Deri, Dr. Max, Berlin W 50, Schaperstraße 30.
Dessoir, Prof. Dr. Max, Berlin W 30, Speyerer Straße 9.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0014

Dinger, Prof. Dr. H., Jena, Universität.
Doren, Prof. Dr. A., Leipzig-Gohlis, Fritzschestraße 8.
Dresch, Prof. J., Bordeaux, Rue de Strasbourg 19.

Ehrenberg, Prof. Dr. H., Münster i. W., Universität.
Elsenhans, Prof. Dr. Th., Dresden, Hohestraße 24.
Elster, Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrat Dr., Berlin W 8, Wilhelmstraße 68, Kultusministerium.
Erhardt, Prof. Dr., Rostock, Friedrich-Franz-Straße 19.
Everth, Dr. E., Berlin-Friedenau, Handjerystraße 37.

Fabian, W., Berlin NW 23, Altonaer Straße 12.
Faldix, Dr. Guido, Beuthen O.-S., Gartenstraße 18.
Fischer, Prof. Dr. A., Direktor des Museums für ostasiatische Kunst, Cöln, Hansaring 32.
Fischer, Ad. Joh., K. K. Gymnasial-Professor für Zeichnen, Gmunden, Bahnhofstraße 2.
Fischer, Dr. Ottokar, Privatdozent, Prag, Deyvic 268.
Flatau, Prof. Dr. Theodor S., Berlin W 35, Potsdamer Straße 113.
Flemming, Dr. Willi, Marburg (Bez. Cassel), Rotenberg 17.
Flournoy, Prof. Dr. Theod., Genf, Florissant 25.
Franke, cand. phil., Leipzig-Schleußig, Seumestraße 77.
Friedländer, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max, Berlin W 50, Kurfürstendamm 242.
Friedländer, Dr. Paul, Privatdozent, Berlin NW 52, Werftstraße 3.
Frimmel, Dr. Th. v., Wien III, Baumanngasse 9.

Gebhardt, Dr. C., Frankfurt a. M., Röderbergweg 170.
Geiger, Dr. M., Privatdozent, München, Ainmillerstraße 13.
Glaser, Dr. Curt, Berlin-Wilmersdorf, Konstanzer Straße 15.
Gran, Prof. Gerhard, Christiania, Universität.
Gropius, Walter, Architekt, Berlin W 10, Kaiserin-Augusta-Straße 68.
Grunewald, Frl. Dr. M., Berlin W 50, Augsburger Straße 35.
Guthmann, Dr. Joh., Neu-Cladow a. d. Havel.
Guttmann, Dr. Alfred, Berlin W 15, Württembergische Straße 36/37.

Hamann, Prof. Dr. R., Marburg (Bez. Cassel), Uferstraße 12.
Harnack, Prof. Dr. Otto, Stuttgart, Techn. Hochschule.
Hartmann, Frau A. v., Berlin S 59, Hasenheide 75.
Hartmann, Dr. Paul, Privatdozent, Straßburg, Wenkerstraße 6.
Heiberg, Prof. Dr. J., Kopenhagen, Classensgade 13.
Heine, Dr. Carl, Oberregisseur, Berlin W 15, Pariser Straße 38.
Hellmann, Frl. Dr. Hanna, Nürnberg, Am Maxfeld 13.
Hellwag, F., Redakteur, Berlin-Zehlendorf, Gertraudstraße 10.
Herrmann, Frau Dr. Helene, Berlin W 50, Augsburger Straße 34.
Herrmann, Prof. Dr. Max, Berlin W 50, Augsburger Straße 34.
Heusz, Dr. Alfred, Leipzig-Gaschwitz, Dorfstraße 23.
Hildebrandt, Prof. Dr. Edm., Berlin-Wilmersdorf, Pfalzburger Straße 51.
Hilpert, Constantin, Berlin N 31, Straßburger Straße 60.
Hirschberg, Dr. Eugen, Berlin-Grunewald, Königsallee 45/46.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0015

Hoeber, Dr. F., Straßburg i. E., Fischartstraße 3.
Hoernes, Prof. Dr. M., Wien III/1, Ungargasse 27.
Hoerschelmann, Dr. Werner v., Berlin W 9, Köthener Straße 20.
Hösch-Ernst, Frau Dr. L., „Wigwam", Shoreham, Sussex, England.
Hohenemser, Dr. R., Berlin-Halensee, Johann-Georg-Straße 6.
Hornbostel, Dr. E. v., Berlin-Steglitz, Arndtstraße 40.
Horst, Dr. C., Privatdozent, Marburg (Bez. Cassel), Ackershäuser Allee 22.
Hruban, Prof. Dr. Jaroslav, Ungarisch-Brod, Mähren.

Jäger, Geh. Schulrat Hermann, Offenbach a. M., Isenburgring 13.
Jaffé, Dr. Ludwig, Charlottenburg, Hardenbergstraße 1.
Jantzen, Dr. Hans, Privatdozent, Dölau (Bez. Halle).
Imelmann, Geh. Regierungsrat Prof. Dr., Berlin W 15, Kurfürstendamm 64.
Joachimi-Dege, Frau Dr. Marie, Frankfurt a. O.
Joël, Prof. Dr. K., Basel, Universität.

Kahane, Arthur, Berlin NW 6, Schumannstraße 13 a, Deutsches Theater.
Katz, Dr. David, Privatdozent, Göttingen, Plankstraße 18.
Kayßler, Friedrich, Schlachtensee, Waldemarstraße 86.
Kern, Prof. Dr. B. v., Berlin-Wilmersdorf, Xantener Straße 4.
Kern, Dr. G. J., Berlin-Wilmersdorf, Brandenburgische Straße 36.
Klatte, Wilhelm, Berlin W 62, Nettelbeckstraße 24.
Koetschau, Prof. Dr., Düsseldorf, Cecilienallee 40.
Koffka, Dr. Kurt, Privatdozent, Gießen, Universität.
Kretzschmar, Dr. Joh., Leipzig-Schleußig, Stieglitzstraße 2 b.
Kügelgen, P. J. v., St. Petersburg, Newski 20 (K 256).

Lach, Dr. Robert, Wien, Hofbibliothek, Musiksammlung.
Lalo, Prof. Dr. Charles, Bordeaux, Rue Pérey 13.
Lamprecht, Geh. Hofrat Prof. Dr. Karl, Leipzig, Schillerstraße 7.
Landsberger, Dr. Franz, Privatdozent, Breslau, Kirschallee 18.
Lanicca, Frl. Dr. Anna, Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität.
Lasson, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. A., Berlin-Friedenau, Handjerystraße 49.
Laurila, Dr. K. S., Helsingfors, Museokatu 5.
Lázár, Prof. Dr., Budapest, Kertészgasse 31.
Leichtentritt, Dr. Hugo, Berlin W 57, Winterfeldtstraße 25 a.
Leitschuh, Prof. Dr., Düdingen bei Freiburg (Schweiz).
Leyhausen, Dr. Wilh., Cöln, Roonstraße 47.
Liebert, Dr. Arthur, Schriftführer der Kant-Gesellschaft, Berlin W 15, Fasanenstraße 48.
Loeschcke, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Georg, Berlin NW 40, Hindersinstraße 6.

Marbe, Prof. Dr. K., Würzburg, Universität.
Marcus, H., Schriftsteller, Berlin W 50, Fürther Straße 11a.
Martens, R. W., Schriftsteller, Berlin W 30, Neue Winterfeldtstraße 18.
Martersteig, Geheimrat Max, Intendant des Stadt-Theaters, Leipzig.
Meyer, Prof. Dr. R. M., Berlin W 9, Voßstraße 16.
Meyer, Prof. Th. A., Rektor des Gymnasiums, Ulm, Burgsteige 10.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0016

Michaelis, Schulrat und Geh. Regierungsrat Dr. C., Berlin W 35, Blumeshof 16.
Michel, Dr. Herm., Leipzig, Haydnstraße 8.
Moog, Dr. W., Berlin-Halensee, Kronprinzendamm 1.
Moos, Paul, Ulm, Frauenstraße 7.
Moser, Dr. Hans Joachim, Berlin W 62, Lutherstraße 28.
Müller-Freienfels, Dr. R., Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 2.
Myers, Prof. C. S., Cambridge (England), Gonville and Gaius College.

Naumann, Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Berlin W 8, Wilhelmstraße 68, Kultusministerium.
Négyesy, Prof. Dr. Ladislaus, Budapest VIII, Föherczeg Sándor-tér 4.
Nejedlý, Prof. Dr. Z., Prag, K. K. Böhm. Karl-Ferdinands-Universität.
Niemeyer, Dr., Hamburg, Kunstgewerbeschule.

Ohmann, Dr. Fritz, Privatdozent, Bonn, Königstraße 65.
Ozorai, Prof. Dr. Friedrich, Realschullehrer, Budapest.

Paget, Miss, (Vernon Lee), Florenz, Il Palmerino, San Gervasio.
Penkert, Anton, Hamburg, Hirtenstraße 28.
Peter, Dr. Curt v., Berlin W 62, Landgrafenstraße 18 a.
Pohl, Dr. Heinrich, München, Ludwigstraße 22 a.
Popp, Dr. Josef, München, Jagdstraße 11.

Rathenau, Dr. Walther, Berlin-Grunewald, Königsallee 65.
Reber, G. F., Barmen, Unterdörnerstraße 94.
Reicke, Dr., Bürgermeister, Berlin W 10, Corneliusstraße 3.
Reinhardt, Prof. Max, Theaterdirektor, Berlin NW 7, Am Kupfergraben 7.
Riemann, Prof. Dr. Hugo, Leipzig, Keilstraße 1.
Ripke-Kühn, Frau Dr. Lenore, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 21.
Roch, Dr., Bautzen, Stadtmuseum.
Romdahl, Dr. Axel, Göteborg (Schweden), Museum.
Rothacker, Dr. Erich, Berlin W 56, Markgrafenstraße 46.

Sachs, Dr. Curt, Berlin W 10, Lichtensteinallee 2.
Sauerbeck, Dr. E., Bayrischzell.
Schapire, Frl. Dr. Rosa, Hamburg, Osterbeckstraße 43.
Schering, Dr. Arnold, Privatdozent, Leipzig, Kantstraße 30.
Schiller, Dr. Otto, Budapest, Mária Valéria utza 12.
Schmalenbach, Dr. Herm., Berlin-Steglitz, Schildhornstraße 69.
Schmarsow, Geh. Hofrat Prof. Dr. August, Leipzig, Bismarckstraße 1.
Schmidt, Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrat Dr. F., Ministerialdirektor im Kultusministerium, Berlin W 8., Wilhelmstraße 68.
Schmidt, Dr. Leopold, Berlin W 30, Nollendorfstraße 31.
Schmied-Kowarzik, Dr. W., Wien VIII, Lerchengasse 22.
Scholz, Dr. Wilh. v., Oberhambach, Post Heppenheim (Bergstraße).
Schroeter, Dr. Karl, Leipzig, Hauptmannstraße 9.
Schultz, Prof. Dr. Julius, Berlin NO 43, Prenzlauer Berg 11.
Schumann, Wolfgang, Redakteur am „Kunstwart“, Dresden-Blasewitz.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0017

Scott, Fred Newton, Professor an der University of Michigan, Ann Arbor (U. S. A.).
Sievers, Geh. Hofrat Prof. Dr. Ed., Leipzig, Schillerstraße 8.
Simon, Dr. Karl, Frankfurt a. M., Weckmarkt 1—3, Historisches Museum.
Smidt, Dr. H., Bremen-Horn.
Spiero, Dr. Heinrich, Hamburg-Gr. Borstel, Lockstedter Damm 15.
Springer, Dr. Hermann, Bibliothekar an der Königlichen Bibliothek, Berlin-Schöneberg, Tempelhofer Straße 22.
Stumpf, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl, Berlin W 50, Augsburger Straße 45.
Sylwan, Prof. Otto, Göteborg (Schweden).

Tenner, Julius, Lemberg, Batorego 38.
Treter, Dr. Mieczyslaw R. v., Lemberg, Ossolineum.
Treu, Geh. Hofrat Prof. Dr. Georg, Dresden, Albertinum.
Tzigara-Samurcas, Prof. A., Bukarest, Galea Grivitei 5.

Urries y Azara, Prof. José Jordan de, Barcelona, Provenza 316.
Utitz, Dr. Emil, Privatdozent, Rostock, Augustenstraße 123.

Vaihinger, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. H., Halle, Universität.
Veltheim, Dr. H. v., Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 76.
Vogelsang, Prof. Dr., Utrecht, Admiral van Ghent-Straße 35.
Vogelsang, Frau Jeanne, Utrecht, Admiral van Ghent-Straße 35.
Volkelt, Dr. Hans, Jena.

Waldstein, Sir Charles, Newton Hall, Newton, Cambridge (England).
Wallaschek, Prof. Dr. Rich., Wien IX/3, Währinger Straße 20.
Wallerstein, Dr. V., Berlin-Steglitz, Arndtstraße 37.
Walzel, Geh. Hofrat Prof. Dr. O., Dresden-A., Marschnerstraße 27.
Warburg, Prof. Dr. A., Hamburg, Heilwigstraße 114.
Weese, Prof. Dr. Arth., Bern, Luisenstraße 42.
Wendland, Dr. Hans, Paris, Boulevard Haußmann 143.
Weszely, Dr. Edmund, Budapest VIII, Mária-Terézia-tér 8.
Wetzel, Dr. H., Berlin W 62, Lutherstraße 29.
Winnefeld, Prof. Dr., Berlin-Halensee, Paulsborner Straße 8.
Wirtz, Dr. Heinr., Bonn, Coblenzer Straße 68.
Witasek, Prof. Dr. Stefan, Graz, Universität.
Witkowski, Prof. Dr. Georg, Leipzig-Gohlis, Ehrensteinstraße 20.
Wize, Dr. K., Jeżewo, Post Borek (Bez. Posen).
Wolf, Prof. Dr. Johannes, Berlin-Zehlendorf, Düppelstraße 19.
Wolff, Prof. Dr. Eugen, Kiel, Universität.
Wolffheim, Dr. Werner, Berlin-Grunewald, Jagowstraße 12.
Worringer, Dr. W., Privatdozent, Bern, Universität.
Wrangel, Prof. Dr. Ewert, Lund, Universität.
Wulff, Prof. Dr. Oskar, Berlin-Steglitz, Lindenstraße 19.
Wyneken, K., Oberstleutnant a. D., Freiburg i. B.

Ziehen, Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Theodor, Wiesbaden, Parkstraße 36.
Zimmermann, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max, Berlin-Grunewald, Kunz Buntschuh-Straße 12.
Zucker, Dr. Paul, Berlin W 35, Kurfürstenstraße 51.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0018

II. Hörer

Aber, Adolf, stud. phil., Charlottenburg, Bleibtreustraße 3.
Abraham, Dr. Erich, Charlottenburg, Mommsenstraße 58.
Abraham, Dr. Otto, Berlin W 35, Genthiner Straße 22.
Arnheim, Frl. Amalie, Charlottenburg, Uhlandstraße 181/182.
Arnhold, Geh. Kommerzienrat Eduard, Berlin W 10, Regentenstraße 19.
Aulhorn, Frl. Edith, Dresden, Liebigstraße 15.

Bachmann, Eugen, dramat. Lehrer, Berlin-Wilmersdorf, Offenbacher Straße 7.
Bachrach, Frl. Clara, Warschau.
Bachrach, Dr. Gregori, Warschau.
Badt, Dr. K., Charlottenburg, Carmerstraße 2.
Baeumler, Alfred, cand. phil., München.
Baley, Dr. Stephan, Berlin NW 52, Werftstraße 15.
Ballach, Herm., cand. phil., Breslau, Sternstraße 2.
Baude, Frl. Charlotte, stud. phil., Breslau, Hermannstraße 21.
Baum, J., Redakteur der „Akademischen Rundschau", Leipzig.
Baumgarten, Frl. Dr. Franziska, Lodz.
Beck, Carl, stud. phil., Charlottenburg, Schlüterstraße 8.
Berg, E. v., Berlin NW 6, Luisenplatz 7.
Bernhard, Dr. Ernst, Berlin NW 23, Flensburger Straße 11.
Biebrach, Dr., Berlin-Wilmersdorf, Kaiserplatz 15.
Blankenstein, Bürgermeister, Berlin W 30, Speyerer Straße 9.
Boas, Dr. H., Berlin W 30, Landshuter Straße 32.
Böhm, M. H., cand. phil., Berlin NW 52, Spenerstraße 30.
Böhme, Fritz, Berlin-Halensee, Katharinenstraße 5.
Boetticher, Frau Else v., Berlin W 50, Regensburger Straße 16.
Bosselt, Prof. Rudolf, Magdeburg.
Brainin, R., Verlagsbuchhändler, Montreal (Canada).
Brandt, Frl. Ella, Magdeburg-Buckau, Hallesche Straße 17.
Breuer, Robert, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 173a.
Bruhn, Wolfgang, stud. phil., Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 27.
Bruhns, Friedrich B., Lehrer, Neukölln, Bergstraße 145.
Brunnemann, Frl. Anna, Dresden, Anton-Graff-Straße 20.
Bubna, J. F. Graf, Maler, Berlin SO 16, Köpenicker Straße 40.
Buek, Dr. Otto, Leipzig, Marienstraße 9.
Büttner, Hermann, Schlachtensee, Kurstraße 6.
Bulle, Frau Helene, Berlin-Wilmersdorf, Trautenaustraße 1.
Burchard, Dr. Ludwig, Berlin-Schöneberg, Berchtesgadener Straße 22.
Burghold, Frau, Frankfurt a. M., Arndtstraße 17.
Busse, Frl., Berlin W 15 Kaiserallee 222.

Calinich, Frl. Dr. Margarete, Hamburg, Hallerstraße 43.
Cassirer, Dr. E., Privatdozent, Berlin W 50, Prager Straße 9.
Cassirer, Fritz, Kapellmeister, Berlin-Westend, Ebereschenallee 7.
Cassirer, Dr. Kurt, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 182.
Cleinow, Georg, Herausgeber der „Grenzboten", Berlin-Friedenau, Hedwigstraße 1a.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0019

Cohn, Frau E., Freiburg i. B., Günthersthal, Weilersbachweg 18.
Cohn, Frau, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97.
Coralnik, Dr. A., Berlin W 15, Düsseldorfer Straße 14.
Cornicelius, Prof. Dr. M., Berlin W 30, Luitpoldstraße 4.

David, Dr. Harry, Charlottenburg, Dernburgplatz 2.
Dessoir, Frau Susanne, Berlin W 30, Speyerer Straße 9.
Dietrich, A., stud. phil., Berlin W 15, Uhlandstraße 162.
Ditfurth, M. v., Charlottenburg, Pestalozzistraße 57 a.
Dobry, Alexander, Berlin W 30, Münchener Straße 12.
Doering, Wolf Henry, Niederwiesa bei Chemnitz.
Dressler, W. O., Maler-Architekt, Arendsee.

Eberlein, Kurt Karl, Berlin W 50, Passauer Straße 8/9.
Ehrenberg, A., Amtsrichter, Berlin NW 23, Holsteiner Ufer 2.
Eichner, Dr. Johannes, Berlin W 10, Hildebrandstraße 18.
Eitingon, Dr. Max, Berlin-Wilmersdorf, Güntzelstraße 2.
Elkus, cand. phil., Berlin W 15, Meier-Otto-Straße 7.
Elliott, R. M., Berlin W 62, Lutherstraße 29.
Elsner v. Gronow, Frau M., Berlin-Grunewald, Hubertusallee 37.
Elsner v. Gronow, Frl., Berlin-Grunewald, Hubertusallee 37.
Ephrussi, Frl. Dr., Charlottenburg, Savignyplatz 9/10.
Erbiceano, Constanta, Oberhof i. Thür., Villa Augusta.
Erdberg, Dr. R. v., Berlin W 50, Augsburger Straße 66.

Faktor, Dr. Emil, Berlin SW 19, Beuthstraße 8.
Falk, Norbert, Berlin SW 68, Kochstraße 23.
Falke, Dr. Joh., Berlin-Friedenau, Kaiserallee 111.
Fischel, Dr. Oskar, Berlin NW 23, Siegmunds Hof 7.
Fischer, Dr. Ernst, Oberlehrer, Wollstein (Posen).
Fischer, Dr. Kurt, Berlin N 24, Kleine Hamburger Straße 7.
Fischer, Dr. Otto, Privatdozent, Göttingen, Stegermühlenweg 5.
Fischer, Frau, Prag, Deyvic 268.
Flatow, Frau Elise, Charlottenburg, Grolmannstraße 3.
Ford, J. A., Vertreter der „Morning Post", Berlin-Wilmersdorf, Brandenburgische Straße 19.
Frank, Frau Erna, Berlin-Wilmersdorf, Brandenburgische Straße 19.
Franz, Walther, Landtagsstenograph, Berlin-Steglitz, Schadenrute 28.
Freitag, Frl., Görlitz, Ziethenstraße 4.
Freyer, Dr. Kurt, Halle a. S., Wittestraße 20.
Friedenthal, Albert, Berlin W 30, Starnberger Straße 6.
Friedländer, Dr. Walter, Berlin W 15, Meier-Otto-Straße 2.
Frischeisen-Köhler, Dr., Privatdozent, Berlin-Friedenau, Isoldestraße 10.
Fritsch, Frau, Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 6 b.
Fritsch, Frl. Irmgard, stud. phil., Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 6 b.

Gabe, Frau Olga, Hamburg, Adolphstraße 70.
Garve, K., Oberlehrer, Charlottenburg, Guerickestraße 21.
Gaul, Prof. August, Mitgl. d. Akad. d. Künste, Dahlem, Luciusstraße 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0020

Gebhardt, Frau, Frankfurt a. M., Röderbergweg 170.
Georgi, Dr. W., München.
Gerhard, Frl. Melitta, Berlin W 66, Wilhelmstraße 90.
Getzlaff, Erich, stud. phil., Posen, Zeppelinstraße 50.
Glaser, Frau Elsa, Berlin-Wilmersdorf, Konstanzer Straße 15.
Goldschmidt, Dr. Fritz, Berlin W 35, Schöneberger Ufer 36 a.
Goltzsch, Herm., cand. phil., Berlin SO 16, Engelufer 7 a.
Gomoll, Wilh. Conrad, Schriftsteller, Berlin-Friedenau, Goßlerstraße 10.
Gramm, Dr. Josef, Privatdozent, Freiburg i. B., Kaiserstraße 13.
Greeff, Geh. Medizinalrat Prof. Dr., Berlin W 35, Am Karlsbad 1 b.
Grisebach, Dr. August, Privatdozent, Charlottenburg, Neue Kantstraße 16.
Grunow, Frl. Gertrud, Remscheid, Kronenstraße 3.
Gurlitt, Wolfgang, Berlin W 35, Potsdamer Straße 113.

Habermann, Dr., Berlin W 30, Rosenheimer Straße 11.
Haguenin, Prof. E., Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 203.
Hamburger, Frau, Berlin W 10, Königin-Augusta-Straße 45.
Hamilton-Pringsheim, Frau Dr. Lina, Charlottenburg, Waitzstraße 21.
Hammacher, Rudolf, Cöln, Eisfeldstraße 2.
Hartmann, A. G., Berlin-Friedenau, Fregestraße 4.
Heinemann, W., stud. hist. art., Münster i. W., Burchardstraße 5.
Hergens, Dr., Saarow (Mark).
Herold, Hans, Perlitz, Post Thekla b. Leipzig.
Heydrich, Martin, Leipzig, Thomasring 3 c.
Heyne, Bibliothekar, Berlin W 57, Ziethenstraße 3.
Hinterlach, Kurt, cand. phil., Leipzig, Robert Schumannstraße 1.
Hirschberg, Dr. Herbert, Berlin-Grunewald, Caspar-Theyß-Straße 23.
Hirschowitz, E. J., Ingenieur, Nikolassee, Alemannenstraße 11.
Hochstedter, Erich, cand. phil., Berlin-Wilmersdorf, Güntzelstraße 23.
Hofmann, Dr. P., Nikolassee, Paul-Krause-Straße 7 a.
Hohenemser, Frau, Berlin-Halensee, Johann-Georg-Straße 6.
Holdenweyser, Nicolas, Rechtsanwalt, Moskau, Granatnij Péréoulok No. 3 W 1.
Homeyer, Dr. Fritz, Berlin W 15, Sächsische Straße 70.
Hornbostel, Susanne v., Berlin-Steglitz, Arndtstraße 40.
Horst, Frau E., Marburg i. H., Ackershäuser Allee 22.
Hugens, Joh. Gottfried, Berlin SW 48, Wilhelmstraße 134.
Huldschinsky, Oskar, Berlin W 10, Matthäikirchstraße 3 a.
Hulme, E. T., c/o T. Curtis, 67 Frith Street, Soho Square, London W.

Jaeckel, Frau, Berlin W 35, Am Karlsbad, Lyceum-Klub.
Jaffé, Dr. Alfr., Nizza, Rue Magnan.
Jantschus, Stadtbaumeister, Berlin-Halensee, Westfälische Straße 70.
Imberg, Frau Else, Berlin SW 11, Hallesche Straße 21.
Joël, Frl. Hedwig, Berlin-Wilmersdorf, Brandenburgische Straße 40.
Junius, William, stud. hist. art., Dresden, Holbeinstraße 19.

Kahn, Paul, cand. phil., Leipzig, König Johannstraße 8.
Kaiser, Frau, San Francisco.
Kanehl, Dr. Oskar, Berlin S 59, Müllenhoffstraße 12.
Kappel, Marcus, Berlin W 10, Tiergartenstraße 14.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0021

Karsten, Hans, Bonn, Rheinwerft 22.
Kaufmann, Fritz, Göttingen, Theaterplatz, Pension Jacobsohn.
Kayßler, Frau Helene, Schlachtensee, Waldemarstraße 86.
Kehr, Dr. Th., Hamburg, Kippingstraße.
Klatte-Heller, Hans, stud. chem., Leipzig-Schleußig, Könneritzstraße 46.
Kleibenberg, Victor v., Oberlehrer, Hamburg, Sievekingsallee 19.
Knörzer, Oberleutnant, Charlottenburg, Knesebeckstraße 97.
Koch, Dr. Carl, Berlin W 15, Lietzenburger Straße 32.
Koch, Frau Robert, Exzellenz, Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 6 b.
Koerber, Frau Clara, Wien.
Kohlenegg, Victor v., Berlin-Lichterfelde-Ost, Bismarckstraße 11 a.
Kollwitz, Hans, Berlin N 58, Weißenburger Straße 25.
Koppel, Geh. Kommerzienrat Leopold, Berlin W 10, Rauchstraße 22.
Kornick, Walter, Berlin W 30, Heilbronner Straße 30.
Kornmann, Egon, Berlin W 50, Nürnberger Straße 65.
Koslowsky, Frau, Schlachtensee, Kurstraße 6.
Kostowa, Frl. Vera, Charlottenburg, Kantstraße 36.
Krell, Max, Charlottenburg, Knesebeckstraße 6/7.
Krockow, Dr. Otto, Charlottenburg, Leibnizstraße 97.
Kuhn, Dr. A., Berlin W 30, Rosenheimer Straße 29.
Kuntz, Dr., Oberlehrer, Spandau, Wröhmännerstraße 15.
Kurth, Dr. W., Berlin W 50, Eislebener Straße 3.
Kurtz, Rudolf, Berlin-Niederschönhausen, Kaiser-Wilhelm-Straße 50.

Lalo, Frau Annemarie, Bordeaux, Rue Pérey 13.
Landsberg, Dr. H., Berlin SW 68, Zimmerstraße 36—41.
Landsberg, Moritz, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 12.
Landsberger, Frau Alice, Breslau, Kirschallee 18.
Lebenheim, Adolf, Berlin.
Lebenstein, Frl., Charlottenburg, Kantstraße 158.
Legowski, Dr. L., Groß-Radowisk (Westpr.).
Lehmann, Prof. Dr. R., Posen, Derfflingerstraße.
Lehnert, Prof. Dr. Georg, Privatdozent, Berlin W 50, Würzburger Straße 22.
Lehnert, Frl. K., Berlin W 10, Königin-Augusta-Straße 45.
Liebermann, Prof. Dr. F., Berlin W 10, Bendlerstraße 10.
Liepe, Dr. W., Potsdam, Alte Luisenstraße 61.
Loeotzky, Dr. jur., Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 6.
Loeotzky, Frau, Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 6.
Loga, Prof. Dr. Valerian v., Berlin W 15, Fasanenstraße 29.
Lowinsky, Dr. V., Oberlehrer, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 32.
Lusztig, J. C., Berlin SW 68, Kochstraße 23.
Lutsch, Geh. Ober-Regierungsrat, Berlin-Steglitz, Hohenzollernstraße 5.

Maltzew, Frl. Dr. E. v., Berlin-Borsigwalde, Alexanderheim.
Marbe, Frau, Würzburg.
Marcolescu, E., Charlottenburg, Marchstraße 23.
Marcus, Prof. C. D., Göteborg (Schweden).
Marschall v. Biberstein, Frl., Berlin W 57, Kurfürstenstraße 18.
Matstolz, Dr., München, Amalienstraße 37.
Matz, Dr. W., Breslau, Tiergartenstraße 81.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0022

May, Edm., Regierungs-Baumeister, Berlin-Steglitz, Humboldtstraße 2.
Mayer, Edmund, cand. med., Berlin W 15, Joachimsthaler Straße 28.
Mayer, Dr. Robert, Charlottenburg, Berliner Straße 161.
Mertens, Frau Alice, Berlin W 10, Königin-Augusta-Straße 45.
Meyer, A., Lektor an der Universität Berlin, W 35, Lützowstraße 82.
Meyer, Frau Estella, Berlin W 9, Voßstraße 16.
Meyer, Hans, Regierungs-Baumeister, Berlin W 15, Sächsische Straße 2.
Meyer, Frl. Kathi, Berlin W 15, Fasanenstraße 49.
Meyer, Louis L., Berlin W 10, v. d. Heydtstraße 10.
Meyer, Frau, Berlin W 10, v. d. Heydtstraße 10.
Meyer, Prof. R., Hamburg, Eilenau 110.
Mezger, S. H., Berlin W 50, Passauer Straße 11 a.
Mezger, Frau, Berlin W 50, Passauer Straße 11 a.
Michel, Arthur, Berlin.
Michel, Frau Hertha, Leipzig, Haydnstraße 8.
Müller, Dr. W., Straßburg, Fischartstraße 16.
Müller-Jabusch, Berlin, Voßstraße 18.

Neuendorff, Dr. B., Charlottenburg, Marchstraße 15.
Neustadt, Frl. Gertrud, Berlin N 4, Invalidenstraße 159.
Nubar, Zareh, Kairo.

Ortner, Dr. Richard, Wien VIII, Josefsgasse 6.
Osborn, Dr. Max, Berlin W 30, Luitpoldstraße 20.

Paepke, Max, Berlin-Tegel, Schlieperstraße 13.
Pannwitz, Frau M. v., Berlin W 15, Schaperstraße 22.
Panofsky, Erwin, stud. phil., Berlin-Wilmersdorf, Landhausstraße 6.
Paszkowski, Prof. Dr. Wilhelm, Berlin NW 7, Bauhofstraße 7.
Perls, Hugo, Referendar, Berlin-Zehlendorf, Hermannstraße 14.
Perls, Frau Käthe, Berlin-Zehlendorf, Hermannstraße 14.
Peter, Adele v., Berlin W 62, Landgrafenstraße 18a.
Peter, Jul. v., Berlin W 62, Landgrafenstraße 18a.
Peter, Max, Paris, Rue Mourillo.
Pinski, Dr., Warschau.
Piper, Dr. C. A., Redakteur, Hamburg, Speersort 11.
Pisling, Siegm., Berlin-Schöneberg, Kufsteiner Straße 5.
Plotke, Georg J., Frankfurt a. M., Baustraße 16.
Podvinec, Dr. Josef, Berlin W 30, Motzstraße 53.
Pollack, W., Charlottenburg, Berliner Straße 48.
Pór, Leo, Charlottenburg, Grolmannstraße 62.
Preyer, Frl. Agnes, cand. phil., Düsseldorf, Allerstraße 3.
Prinzhorn, Frau Eva, München, Werneckestraße 1.
Proskauer, Frau Liesbeth, Breslau, Kirschallee 18.
Pulvermacher, Kurt, Berlin SW 68, Friedrichstraße 36.

Quint, Josef, Seminarlehrer, Budapest, Attilagasse 9.

Radulescu-Motru, Prof. C., Bukarest.
Rameau, Emil, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 73a.

Rapaport, Frau Rose, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 139.
Ratczkowski, Frl. Judith, Charlottenburg, Wielandstraße 32.
Rathenau, Frau Else, Berlin W 62, Kurfürstenstraße 115.
Reber, Frau, Barmen, Unterdörnerstraße 94.
Rehmke, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Joh., Greifswald, Universität.
Reicke, Frau Sabine, Berlin W. 10, Corneliusstraße 3.
Reicke, Frl. Ilse, stud. phil., Berlin W 10, Corneliusstraße 3.
Rein, Erich, stud. phil., Eisleben, Villa Rein.
Ring, Frl. Dr. Grete, Berlin W 35, Schöneberger Ufer 46.
Rodenacker, Frl. Anna, cand. phil., München, Kaulbachstraße 71.
Rosenthal, Max, cand. phil., Berlin N 4, Chausseestraße 108.
Ruben, Frau Eugenie, Berlin-Grunewald, Wangenheimstraße 40.
Rühl, Dr. Ernst, Oberlehrer, Berlin-Friedenau, Isoldestraße 11.
Rukteschell, Elisabeth v., Hamburg, Heinrich-Hertz-Straße 9.
Rupp, Dr. Hans, Privatdozent, Berlin-Lichterfelde-Ost, Lorenzstraße 11.

Sachs, Dr. Albert, Berlin-Halensee, Auguste-Viktoria-Straße 7.
Sagel, Erna, cand. phil., Dresden, Weißer Hirsch, Albertstraße 6.
Sarre, Prof. Dr. Fr., Neu-Babelsberg.
Scheeler, Dr. W., Berlin W 15, Düsseldorfer Straße 1.
Schendell, W., cand. phil., Berlin N 24, Am Kupfergraben 3.
Schettler, W., Charlottenburg, Goethestraße 17.
Schinkel, Frl. E., Lehrerin, Neukölln, Bergstraße 134.
Schirren, W., stud. phil., Kiel, Schwanenweg 14.
Schlemm, Frl. Julie, Berlin W 10, Viktoriastraße 4a.
Schlesinger, Paul, Charlottenburg, Schlüterstraße 48.
Schmidkunz, Arne, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 6.
Schmidt, Frau Mary, Berlin W 30, Nollendorfstraße 31.
Schmied-Kowarzik, Frau, Wien VIII, Lerchengasse 22.
Schmied-Kowarzik, Frl., Wien VIII, Lerchengasse 22.
Schneider, A. v., Charlottenburg, Savignyplatz 11.
Schneider, Frl., Oberlehrerin, Charlottenburg, Gervinusstraße 23.
Scholz, Frau Irmg. v., Oberhambach, Post Heppenheim (Bergstraße).
Schridde, Dr., Oberlehrer, Löbau (Westpr.).
Schröder, Dr., Charlottenburg, Mommsenstraße 62.
Schünemann, Dr. Georg, Berlin NO 43, Georgenkirchstraße 11.
Schulenburg, Dr. W. v. d., Berlin-Wilmersdorf, Landauer Straße 4.
Schultze, H., cand. phil., Charlottenburg, Schillerstraße 120.
Seeck, Frau, Berlin-Steglitz, Wrangelstraße 5.
Sievers, Dr. Johannes, Berlin W 15, Emser Straße 22.
Simmel, Prof. Dr. G., Berlin-Westend, Königin-Elisabeth-Straße 14.
Simon, Dr. James, Berlin W 10, Tiergartenstraße 15a.
Sobotka, Dr. S., Berlin-Halensee, Paulsborner Straße 24.
Sörgel, Regierungs-Baumeister, Bamberg, Geyerswörthstraße 6a.
Spitz, Frl. Charlotte, Berlin W 62, Kurfürstenstraße 118.
Steinberg, Dr. S. D., Charlottenburg, Goethestraße 66.
Steinhard, Dr. Erich, Prag-Weinberge, Zizkastraße 8.
Stephani-Hahn, Frau Elis. v., Berlin W 50, Regensburger Straße 34.
Stiefel, Prof. Edw., Zürich, Freiestraße 58.
Stieglitz, Frl. Dr. Olga, Berlin W 50, Ansbacher Straße 26.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0024

Stock, Dr. F., Berlin W 62, Schillstraße 1.
Stock, Frl. L., Berlin W 62, Schillstraße 1.
Strahl, Martha, Berlin W 50, Spichernstraße 19.
Stumpf, Frau Hermine, Berlin W 50, Augsburger Straße 45.
Stumpf, Rudolf, Berlin W 10, Königin-Augusta-Straße 33.
Sveistrup, Hans, stud. phil., Berlin NW 52, Spenerstraße 30.

Theusner, Rudolf, Berlin-Zehlendorf, Handjerystraße 19.
Theusner, Frau Gertrud, Berlin-Zehlendorf, Handjerystraße 19.
Thiele, R., Berlin SO 26, Oranienstraße 192.
Thiersch, W., Westend, Lindenallee 6/7.
Tiktin, Frau Rose, Berlin-Wilmersdorf, Duisburger Straße 12.
Tumarkin, Frau J., Berlin NW 52, Helgoländer Ufer 5.
Turnau, Oskar, Berlin W 30, Motzstraße 53.

Ullrich, Frau K., Berlin-Lichterfelde-West, Moltkestraße 25.
Ullrich, Frl. Dr., Berlin SW 68, Neuenburgerstraße 38.
Urban, B., cand. phil., Charlottenburg, Herderstraße 13.
Ury, Lesser, Maler, Berlin W 30, Nollendorfplatz 1.

Vaas, Hans, cand. phil., Berlin NW 40, Hindersinstraße 4a.
Vanselow, Karl, Charlottenburg, Kantstraße 141.
Velden, Joh., Berlin-Wilmersdorf, Emserstraße 3.
Völkel, A., Berlin-Friedenau, Blankenbergstraße 8.
Voigtländer, Frl. Dr. Emmy, Machern b. Leipzig.

Waetzoldt, Frl. Lilly, Berlin W 30, Gleditschstraße 9.
Wahnschaffe, Frl. Else, Charlottenburg, Herderstraße 11.
Waldstein, Lady, Newton Hall, Newton, Cambridge (England).
Weigelt, Dr. Curt, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 22/23.
Weißfeld, Dr. M., Berlin-Friedenau, Laubacher Straße 28a.
Wertheim, Frl. Hildegard, stud. phil., Berlin SW 11, Königgrätzer Straße 110.
Wetzel, Rechnungsrat, Berlin C 2, Universität.
Wiegler, Paul, Berlin SW 68, Kochstraße 23.
Wildenau, Frau, Berlin-Steglitz, Wrangelstraße 5.
Winkler, Dr. F., Charlottenburg, Pestalozzistraße 86.
Winterstein, Prof. Dr. Hans, Rostock, Schillerplatz 10.
Winterstein, Frau, Rostock, Schillerplatz 10.
Wladimiroff, Frau Dr. M., St. Petersburg, Kamennoostroosky Pr. No. 62. W 4.
Wolf, Dr. J., Oberlehrer, Cöthen (Anhalt), Ringstraße 135.
Wolff, Frau Sophie, Berlin-Friedenau, Niedstraße 25.
Wolffheim, Frau Betty, Berlin-Grunewald, Jagowstraße 12.
Wolffheim, Frl. Nelly, Charlottenburg, Roscherstraße 9.
Wolfsohn, Dr. Ryssia, Berlin W 35, Lützowstraße 63.
Wollheim, Frl. Ella, Berlin NW 23, Siegmunds Hof 9.
Wulff, Kurt, cand. phil., Berlin NW 52, Calvinstraße 8.

Zachariewicz, Julian v., Charlottenburg, Kantstraße 44.
Zimmermann, Dr. Joachim, Berlin W 10, Matthäikirchstraße 15.
Zweig, Arnold, Kattowitz, Friedrichstraße 13.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0025

Der Kongreß hat 526 Teilnehmer versammelt, von denen 204 Mitglieder und 322 Hörer waren. Aus Berlin nahmen 76 Mitglieder und 227 Hörer teil, aus dem übrigen Deutschland 78 Mitglieder und 71 Hörer. Österreich entsandte 14 Mitglieder (6 Hörer), Frankreich 6 (3), Ungarn 7 (1), Rußland 1 (6), England 4 (2), Schweiz 5 (1), Schweden 3 (1), Amerika 1 (2), Dänemark 2, Niederlande 2, Rumänien 1 (1), Finnland 1, Italien 1, Norwegen 1, Spanien 1, Ägypten (1).

Es wurden — einschließlich der von der Stadt Berlin als Beihilfe für die Kongreßkosten gespendeten 1000 Mark — vereinnahmt: 6420,47 Mark und bis zum 31. Oktober 1913 verausgabt: 2799,24 Mark. Der Überschuß von 3621,23 Mark soll für die Kosten des Kongreßberichtes verwendet, ein etwa übrig bleibender Betrag dem „Ständigen Ausschusse" zur Verfügung gestellt werden.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0026

Begrüßungsabend

am 6. Oktober, nachmittags 6 Uhr, in der alten Aula der Kgl. Universität.

Prof. Dessoir (Berlin) hielt folgende Begrüßungsansprache:

Meine Damen und Herren! Im Namen des Ausschusses, der sich zur Veranstaltung des ersten Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft gebildet hatte, begrüße ich Sie auf das herzlichste. Mit warmer und stolzer Freude stellen wir fest, daß unser Ruf lebhaften Widerhall gefunden hat, denn nun erst sind wir sicher, daß er zur rechten Zeit erfolgt ist.

Am 21. März 1883 sprach Philipp Spitta in der Berliner Akademie der Künste von den Fragen, die uns am Herzen liegen. Da sagte er: „Es ist bis jetzt wohl kaum irgendwo versucht worden, die Vereinigung der verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft zu einem selbständigen Ganzen in der wissenschaftlichen Welt und in der Gesellschaft zur öffentlichen Anerkennung zu bringen. Trotzdem wird dies in längerer oder kürzerer Zeit geschehen müssen." Erst heute, nach 30 Jahren, verwirklicht sich die Voraussage.

Im Beginn unseres Jahrhunderts waren ästhetische und kunstwissenschaftliche Arbeiten so angewachsen, daß der Gedanke entstand, ihnen eine besondere Heimstätte zu gründen. Eine Zeitschrift wurde ins Leben gerufen, um Untersuchungen, die bis dahin verstreut gewesen waren, zu einer natürlichen Wirkungseinheit zu sammeln; in acht stattlichen Jahresbänden ist bisher der Ertrag niedergelegt. Als später in Berlin das Bedürfnis nach persönlichem Meinungsaustausch sich geltend machte, wurde eine „Vereinigung für ästhetische Forschung" gegründet, und in diesem kleinen Kreise erwogen wir während des Sommers 1912, ob nicht eine allgemeine Zusammenkunft der Ästhetiker und Kunstforscher ins Werk zu setzen sei. Ein Kongreß schien uns gewissermaßen in der Entwickelungslinie zu liegen. Wir übersahen nicht, daß ein solches Organisationsmittel nur von außen her in die Wissenschaft eingreifen kann, aber wir sagten uns auch, daß keine Wissenschaft sich durchweg von innen entfaltet und im gleichmäßigen Anschwellen. Als eine Umfrage die Zustimmung vieler führenden Gelehrten zu unserem Plan ergeben hatte, wurde ein großer Ausschuß gebildet und die Vorbereitung einigen in Berlin ansässigen Mitgliedern des Ausschusses übertragen. So ist die Tagung zustande gekommen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0027

Sie alle, meine Damen und Herren, wissen, daß bisher auf unserem Gebiet weder Einigkeit noch Klarheit herrscht, und Sie werden erfahren müssen, daß wir manchmal aneinander vorbeireden. Hätten wir darum den Kongreß bis in die graue Zukunft verschieben sollen? Gewiß nicht! Gerade für die Zeit des Tastens und Suchens ist es nötig, alle Mitarbeiter zu sammeln, ihnen das Gesamtgebiet vor Augen zu stellen und sie durch das Bewußtsein einer Gemeinschaft in ihrer Tätigkeit zu fördern. Deshalb haben wir diesmal die Tore weit geöffnet und eine größere Zahl von Rednern zum Einzug aufgefordert, als unter andern Gesichtspunkten erwünscht erscheinen möchte. Ja, wir hoffen darauf, daß die Teilnehmer sich besonders gern die Vorträge aus den fremden Lagern anhören werden, um dem Zweck des Kongresses die rechte Verwirklichung zu schaffen. Personen wie Gruppen sollen aus der Vereinzelung befreit und dennoch ihrer Eigenart nicht entfremdet werden. Denn so sehr dieser Kongreß auf Einheitlichkeit angelegt ist, so sicher bleiben wir uns doch dessen bewußt, daß geistige Einförmigkeit den Tod für jede Wissenschaft bedeutet.

Aus dem gleichen Bewußtsein heraus begrüßen wir den belebenden Zuwachs, der dieser von deutschen Gelehrten vorbereiteten Tagung dadurch zuteil geworden ist, daß andere Länder Europas bewährte Kämpfer zu unserm geistigen Turnier entsendet haben. Es berührt uns froh, ein buntes Fähnlein auswärtiger Gäste bei uns zu sehen. Mit dem Sänger des Hohenliedes sprechen wir zu den willkommenen Trägern fremdländischer Gelehrsamkeit: „Stehe auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß seine Würzen triefen!"

Herzlich und ehrerbietig ist der Dank, den wir der Staatsbehörde für ihr Wohlwollen sagen, der Leitung unserer Stadt Berlin für die Freigebigkeit, mit der sie uns unterstützt hat, den deutschen Hochschulen für die Abordnung bevollmächtigter Vertreter, dem Rektor unserer Universität für die Gewährung dieser Räume, in denen Sie, meine Damen und Herren, sich bald heimisch fühlen werden. Ihnen allen gilt unsere Erkenntlichkeit, weil Sie durch Ihr Kommen das Unternehmen ermöglicht haben, und zumal — kaum brauche ich es zu sagen — den Rednern des Kongresses. Von der weiteren Öffentlichkeit schließlich erbitten wir, daß sie unserer Arbeit freundliche Beachtung schenke. Die Achse des ganzen Unternehmens ist darin befestigt, daß die hier auszubreitende Forschung nutzbar werde für höhere Zwecke. Denn dieser Kongreß dient nicht etwa einem einseitigen Anliegen der Wissenschaft, sondern letzten Endes dem menschlichen Geistesleben überhaupt. Wir erhoffen eine weithin ausstrahlende Wirkung. Möge sie unserer Arbeit beschieden sein!

Hierauf hielt Ministerialdirektor Dr. Schmidt folgende Ansprache:

Hochverehrte Damen und Herren! Es ist mir eine Freude, Sie namens des Herrn Unterrichtsministers hier zu begrüßen, und ich darf die Hoffnung aussprechen, daß die Erwartungen, die sich an den Kongreß knüpfen, Erfüllung finden mögen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0028

Es ist ja nicht ganz leicht, aus dem uns vorliegenden reichen Programm Inhalt und Ziel Ihrer Verhandlungen genau zu bestimmen. So viel aber ist von vornherein klar, daß hier nicht Vertreter einer besonderen Fachwissenschaft des erworbenen Besitzes froh werden, sondern daß Vertreter verschiedener, wenn auch verwandter Wissenszweige miteinander Fühlung gewinnen wollen, um mit vereinten Kräften Aufgaben, die bis jetzt zu sehr vernachlässigt worden sind, in Angriff zu nehmen.

Darin allein schon liegt, wie mir scheint, ein Verdienst. Gerade bei uns, wo die Wissenschaft sich zumeist im Anschluß an die Universitäten und die Fakultäten entwickelt, ist die Gefahr nicht abzuweisen, daß die den Stammgebieten ferner liegenden Zweige nicht völlig zu ihrem Rechte kommen. Jedenfalls ist Austausch und Berührung zwischen den verschiedenen Wissenschaftsgebieten von größtem Nutzen und Erfolge. Wo — wie in der Wissenschaft — ein Tritt tausend Fäden regt, kann man nur so den tausendfachen Aufgaben gerecht werden.

In besonderer Weise wird dies auch von der Ästhetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft gelten. Wohl fand nach Goethes „Zueignung" die Gottheit es nötig, im Reich der Kunst uns wenig zu enthüllen, und man braucht gewiß kein Pessimist und kein laudator temporis acti zu sein, um auszusprechen, daß die Verwirrung in den Auffassungen über Grenzen und Aufgaben der Kunst vielleicht nie so groß gewesen ist, wie heutzutage. Um so mehr aber muß es Aufgabe der Wissenschaft sein, den Gesetzen der Kunst nachzugehen, den göttlichen Gedanken, die jegliche ernste Kunstübung enthält, nachzuforschen und die Gesetze der ewigen Schönheit, soweit es irgend geht, zu ergründen. Mag dann immerhin Ihr Tun unter dem Zeichen des anderen Goethe-Wortes stehen: „Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten zu dem ewig Guten, ewig Schönen ist der Götter Werk, die laßt gewähren" — die Selbstbescheidung, die hier wie anderwärts die Bedingung wissenschaftlichen Fortschritts ist, darf Ihr Tun nicht hemmen. Im Gegenteil! Das Werk ist groß, der Weg ist weit. Möge es an Arbeitern nicht fehlen, und möge den Verhandlungen, mit denen Sie neuem Wissen dienen wollen, reicher Segen entsprießen!

Alsdann sprach Prof. Dr. Graf v. Baudissin, Rektor der Universität:

Meine Damen und Herren! Ich begrüße Sie hier herzlich als der Vertreter der Universität in unseren Räumen; ich freue mich, Sie gerade in diesem Saale begrüßen zu dürfen, der uns Angehörigen der Universität besonders wertvoll ist: in der alten Aula. Ich freue mich, einen Kongreß für Ästhetik hier bewillkommnen zu dürfen, wo die Wände nicht nur reden von der Geschichte der Wissenschaft, sondern auch von dem ästhetischen Empfinden einer vergangenen Zeit, einem Empfinden, das uns allen noch immer verständlich ist. Wir begrüßen hier in unseren Räumen gern jede Bestrebung, die der Wissenschaft dient; aber ganz besonders gern heiße ich heute hier diesen Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft willkommen, im Hinblick auf das Objekt, mit dem der Kongreß sich beschäftigen will. Das ist nicht nur eine Spezialwissenschaft, sondern um

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0029

des Objektes willen hat dieser Kongreß eine universelle Bedeutung, und deshalb auch eine Bedeutung für die Wissenschaft überhaupt. Kunst und Wissenschaft gehören unzertrennlich zusammen im Leben und im Denken der Menschheit. Sie gehören zusammen, weil sie beide idealen Zielen nachgehen. Aber nicht nur deshalb, sondern sie sind verbunden durch einen inneren Zusammenhang in ihrer Geschichte und in ihrer Arbeitsweise. In der Geschichte: es wird doch wohl wirklich historisch so liegen, wie der Dichter es ausspricht in dem Worte vom Werden der Menschheit: „Nur durch das Morgentor des Schönen drangst du in der Erkenntnis Land." Aber nicht nur ist bei dem Saitenspiel der Musen in dem Menschen die Kraft erwacht, die ihn sich aufschwingen ließ zum Weltgeiste, sondern wir Vertreter der Wissenschaft teilen mit denen, die sich der Kunst widmen, eine gemeinsame Arbeitsweise. Ich will hier nicht reden von den Verbindungen, die von der Wissenschaft zur Kunst und von der Kunst zur Wissenschaft ausgegangen sind und die eine Seite von der anderen her befruchtet haben, sondern nur das eine Grundlegende möchte ich hier als Wort des Grußes ausgesprochen haben: daß unsere wissenschaftliche Tätigkeit doch schließlich dieselbe ist wie die künstlerische Tätigkeit. Auf allen Gebieten der Wissenschaft, in der Naturwissenschaft und in den geschichtlichen Disziplinen, ist nichts zu erreichen, wo der Jünger der Wissenschaft sich nicht leiten läßt von der Phantasie, wie der Künstler sich von ihr leiten läßt; und wie der Künstler, so arbeitet der Gelehrte mit der Beobachtung dessen, was ihn umgibt, und mit dem Reflex, den diese Beobachtung in seinem eigenen Selbst findet. Mit Bezug auf diese Gemeinsamkeit und ihrer bewußt, begrüße ich Sie, die Sie sich der Wissenschaft von der Kunst widmen, und ich spreche den Wunsch als Begrüßung hier aus, daß Ihren Tagungen in diesen Räumen etwas von dem Hauche der Sympathie entgegenwehen und Ihre Arbeiten beleben möge. Ich spreche ferner den Wunsch aus — für uns Leute der ernsten Wissenschaft, die oft äußerlich dem Schönen fernstehen muß —, daß von Ihren Verhandlungen ein Schimmer der Schönheit in unseren Räumen zurückbleiben möge, der uns aufs neue die Kraft zuführe, die den Menschen einst durch das Morgentor des Schönen hineinführte in der Erkenntnis Land. Mit diesem Wunsche, meine Damen und meine Herren, heiße ich Sie herzlich in unserer Universität willkommen und wünsche Ihren Verhandlungen Gedeihen und guten Erfolg.

Darauf sprach, im Namen der Stadtverwaltung, der Bürgermeister Berlins, Dr. Reicke:

Meine Damen und Herren! De gustibus non est disputandum, sagt zwar ein altes lateinisches Sprichwort; aber Sie werden sehr bald beweisen, daß auch alte lateinische Sprichwörter unrecht haben können. Ich weiß zwar ganz wohl: es handelt sich hier nicht um den Geschmack im gewöhnlichen Sinne, aber in Ihren Erörterungen werden doch wohl Fragen aufgeworfen werden, wie die folgenden: Wie geht es zu, daß so viel verschiedene Augen so gleichwertig urteilen? Wie ist es möglich, daß im Theater

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0030

so viel verschiedene Herzen so gleichmäßig reagieren? Wie kommt es, daß Menschen so verschiedenartig gestaltet sind und doch so ähnlich empfinden können? Worin liegt die Wirkung des Kunstwerks verborgen, im Was oder im Wie? Und wie läßt sich dieser Wirkung beikommen? Wissenschaftlich, historisch-persönlich oder spekulativ-systematisch? Und weiter: wenn doch nun einmal, was nicht zu leugnen ist, auch bei dem höchsten, wohlvorbereiteten Kunstwollen manchmal so gar keine Kunstwirkung zustande kommt, überschätzen wir da nicht vielleicht dieses Kunstwollen, und müßten wir nicht vielmehr alles, was wir an Gesetzen erringen wollen, lediglich aus dem Eigenwert des Kunstwerkes selbst schöpfen? Alles Fragen, die letzten Endes ja darauf zurückgehen, daß eben der Geschmack des einzelnen nicht nur sein einzelner, sondern der auch der anderen ist, alles zugleich aber auch Fragen nicht bloß des Philosophen, des Ästhetikers, sondern auch der Allgemeinheit, wenigstens aller, die das Bedürfnis fühlen, mit ein wenig Nachdenken durch diese schöne Welt zu lustwandeln. Die allen Menschen innewohnende Leidenschaft für Gesetze, die ja nichts anderes ist als der Wunsch nach innerer Beherrschung der Umwelt, sie betätigt sich eben auch auf diesem Gebiete. Sie wünscht sich Ergebnisse, sie sehnt sich, wenn nicht nach Regeln, so doch nach Einsichten in die Gesetze des Geschaffenen wie des Schaffens selbst — letzteres übrigens dank den Zeugnissen vieler Künstler (und welcher Künstler hätte darüber nicht gezeugt!) ein ebenso trügerisches wie sehr verführerisches Gebiet.

Und wenn Sie nun, meine verehrten Damen und Herren, hier versammelt sind zu geistigem Turnier, um nach jenen angedeuteten Richtungen hin Ergebnisse, Klarheiten, Sicherheiten zu schaffen, so darf die Allgemeinheit Sie zu diesem Versuche beglückwünschen. Auch die große Allgemeinheit, die sich Stadt Berlin nennt, sendet Ihnen durch meinen Mund freundliche Grüße. Ich wage zu meinen, daß Berlin für Probleme, wie Sie sie behandeln wollen, gar kein ungünstiger Boden ist, und zwar sozusagen sowohl nach der objektiven wie subjektiven Seite.

Als Objekt, scheint mir, bietet Ihren ästhetischen Gelüsten Berlin beinahe so etwas wie ein Schulbeispiel. Ich meine so: Wessen Ohr müßte nicht durch das wüste Geschrei von Menschen, von Klingeln der Straßenbahn, von Rädern, von donnerndem Geräusch der Stadtbahn usw. sich verletzt fühlen? Wessen Auge wäre noch nie beleidigt worden durch das Schreien der Plakate und das bunte Durcheinander von ewig wechselnden Lichtern, die der Nacht kaum eine Stunde mehr gestatten, die Augen zu schließen? Wem wäre an sich das Durcheinanderkribbeln von Tausenden von Menschen, Tieren und Wagen ein wohlgefälliger Anblick? Und doch — es wird heute nicht viele mehr geben, die den großen ästhetischen Reiz und Wert dieses Gesamtphänomens Berlin leugnen wollten — ja ich glaube, die sich nicht daran freuten. Es hat auch andere Zeiten gegeben. Wenn zum Beispiel vor hundert Jahren ein so aufgeklärter Mann wie der Minister v. Schön zur Zeit, als Berlin noch nicht den zehnten Teil seiner heutigen Einwohner hatte, sagen konnte: Berlin ist eine unnatürlich entwickelte Stadt, die erst langsam in einen natürlichen Zustand zurückgebracht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0031

werden kann, so wird es heute sicher wenige geben, die ein so engherziges Urteil unterschreiben möchten. Und so sind ja denn auch Künstler reichlich auf dem Plan und am Werke, um die ästhetischen Reize Berlins der Mit- und Nachwelt zu verkünden.

Und worin liegt nun das Geheimnis dieser Möglichkeit: so wenig ästhetische Eindrücke im einzelnen und ein so ästhetischer Gesamteindruck? Ich glaube, in dem Gefühl, von dem alle ästhetische Wirkung ausgeht: in dem Gefühl für die geheime Gesetzmäßigkeit, für den großen verborgenen Organismus, der wie über Nacht Hunderttausende von herrlichen Blumen auf den Plätzen emporblühen läßt, der scheinbar mühelos Licht, Kraft und Wasser aus unseren Wänden strömen läßt, der unsere Straßen wie gefegte Dielen für die feinen Schuhe unserer Damen bietet, der den ameisenhaften Verkehr fast lautlos und ohne Störung in ruhige Kanäle gleiten läßt, und vieles derart. Wir Kommunalbeamte, als die Regisseure dieses Schauspiels, sind ja die ersten, die sich an so etwas freuen dürfen; aber wir freuen uns wirklich, wenn wir neben dem Nutzen, der Hygiene, auch der Ästhetik damit dienen können, und wir freuen uns, wenn diejenigen, die solche Dinge zuerst bemerken, zu stattlichen Kongressen sich bei uns versammeln. Wir geben Ihnen die Gelegenheit, an dem, was wir geschaffen haben, zu studieren und zu prüfen, ob wir unsere Sache leidlich gemacht haben. Es mehren sich ja auch die Fälle, wo wir uns bei unseren Gesetzen direkt von Ihren Gesetzen leiten lassen. Ich brauche nur an die höchst wirkungsvolle Bestrebung zu erinnern, durch Statuten der Stadt das Bild unserer Straßen und Plätze gegen Verschandelung zu schützen. Das ist nichts als eine Anwendung ästhetischer Grundsätze, ein Erfolg, der vor 30 Jahren noch unmöglich gewesen wäre. Und ich glaube, wenn er möglich geworden ist, darf die Stadt sich bei der Wissenschaft der Ästhetik dafür bedanken, und die Ästhetik ihrerseits kann es sich zum Triumph auslegen.

Aber auch nach der subjektiven Seite, glaube ich, ist Berlin für Ihre Bestrebungen kein schlechter Ort. An wenigen anderen Plätzen werden Sie eine so große Gemeinde innerlich Interessierter für Ihre Probleme finden. Gerade weil die Berliner nüchterne Leute sind — was sie ja wohl wirklich sind — und weniger formale Veranlagung haben, als viele andere in unserem Vaterlande, gerade deswegen legen sie ein besonderes Gewicht darauf, durch eine Rechenschaftsablegung über formale Werte diesen Mangel auszugleichen. Und unser Theaterpublikum, unser Konzertpublikum — man mag sonst manches Böse darüber sagen — ist doch dank einer aufklärenden Kritik in so hohem Grade erzogen, fast hätte ich gesagt: verzogen, jedenfalls dahin gebildet, daß es die Leidenschaft und die Freude zur Beschäftigung mit den Problemen, die Sie auf Ihre Fahne geschrieben haben, auch ins tägliche Leben mitbringt. Lassen Sie mich hoffen, daß Berlin auch in dieser Hinsicht Sie diesmal nicht enttäuschen möge, und lassen Sie mich den Wunsch hinzusetzen, aus diesen Ihren erstmaligen Verhandlungen möchte so viel innere Erleuchtung entsprießen, daß sie neben der schon fast sprichwörtlich gewordenen äußeren Erleuchtung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0032

Berlins einen guten Stand hat! Mit diesem Wunsche heiße ich Sie namens der Stadt Berlin von Herzen willkommen.

Dann ergriff Prof. Dessoir wieder das Wort und sagte:

Meine Damen und Herren! Der Ausschuß hat im Frühjahr an Universitäten und Technische Hochschulen die Einladung ergehen lassen, ihr Interesse an der hier zum erstenmal zu versuchenden Synthese wissenschaftlicher Bestrebungen durch Entsendung bevollmächtigter Vertreter zu bekunden. Von den deutschen Universitäten und Technischen Hochschulen haben nicht alle der Einladung folgen können, teils weil die in Betracht kommenden Professoren verhindert waren, teils weil die betreffenden Fakultäten oder Senate sich grundsätzlich nicht mit Kongressen befassen. Immerhin kann ich Ihnen folgendes mitteilen:

Durch den Dekan der philosophischen Fakultät in Freiburg sind die Professoren Voege und Cohn, durch den Dekan der philosophischen Fakultät in Leipzig die Professoren Sievers, Schmarsow und Lamprecht als Besucher des Kongresses angemeldet worden. Rektor und Senat der Universität Bonn haben mit ihrer Vertretung den Professor Litzmann betraut; in gleicher Eigenschaft sind uns amtlich gemeldet worden: aus Königsberg die Professoren Roßbach und Haendcke, aus Marburg die Professoren Elster und Jaensch, aus Münster Professor Ehrenberg, aus Rostock Professor Erhardt, aus Würzburg die Professoren Bulle, Marbe und Knapp. Die Technische Hochschule Charlottenburg hat den Professor Zimmermann, die Danziger Hochschule Professor Matthaei, die Münchener den Dozenten Dr. Popp, die Stuttgarter Professor Harnack entsendet. Aus Dresden begrüßen wir die Herren Walzel und Elsenhans.

So gern wir uns von allen diesen Herren heute durch Ansprachen hätten erfreuen lassen, so unmöglich wäre es doch gewesen. Deshalb haben wir es mit Dank angenommen, daß die Herren zugunsten ihrer ausländischen Kollegen auf das Wort verzichtet haben. Aber selbst von unseren fremdländischen Gästen können nur wenige heute zu Worte kommen. Ich gebe eine kurze Aufzählung der Herren, die uns amtlich gemeldet worden sind, und zwar nach der alphabetischen Folge der Städtenamen. Aus Barcelona Professor Jordan de Urries, aus Basel Professor Joël, aus Bern Professor Weese, aus Bordeaux Professor Dresch, aus Budapest als Vertreter der Universität Professor v. Beöthy, als Vertreter der Technischen Hochschule Professor Alexander, aus Bukarest Professor Tzigara-Samurcaş, aus Cambridge Sir Charles Waldstein, aus Freiburg (Schweiz) Professor Leitschuh, aus Göteborg Dr. Romdahl, aus Kopenhagen Professor Heiberg, aus Lund Professor Wrangel. Aus Paris ist erschienen der Inspecteur de l'Académie de Paris, Herr Jules Combarieu, beauftragt vom Herrn Minister des öffentlichen Unterrichtes in Frankreich, das Ministerium auf diesem Kongreß zu vertreten, und ferner begrüßen wir den Professor an der Universität Paris, Herrn Victor Basch. Aus Prag ist gemeldet Professor Nejedlý, aus Utrecht Professor Vogelsang, aus Wien Professor Hoernes.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0033

Das ist die Liste; und nun darf ich den Delegierten der Universität Wien, Herrn Professor Hoernes, bitten, das Wort zu nehmen.

Prof. Hoernes (Wien):

Hochgeehrte Anwesende! Meine Damen und Herren! Es gereicht mir zur besonderen Freude und Ehre, den Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft im Namen der Wiener Universität, die mich als ihren Delegierten hierher gesendet hat, zu begrüßen und seiner ersten Tagung den allerbesten Erfolg zu wünschen. Das hohe neue Unternehmen, zu dem die deutsche Wissenschaft in der Hauptstadt des Deutschen Reiches sich aufgeschwungen hat, muß nicht nur den alten Glanz dieser Metropole der Forschung verstärken, sondern notwendig auch ein Vorbild und Ansporn für andere Zentren der geistigen Kultur werden, das hier begonnene Werk fortzusetzen und ihm durch Dauer und regelmäßige Wiederkehr die Bürgschaft seines wahren und vollen Wertes zu geben. Lassen Sie mich hoffen, daß in die Reihe der Städte, die dieses Amtes walten sollen, bald auch meine Vaterstadt Wien eintreten kann. Wenn die Stabilisierung dieses Kongresses nur von dem guten Verlauf und Gewinn seiner bevorstehenden ersten Tagung abhängen soll, so möchte ich an einer gedeihlichen Fortsetzung schon jetzt nicht zweifeln, und in diesem Sinne entbiete ich Ihnen nochmals die herzlichsten Grüße und Wünsche der ersten Hochschule des befreundeten Österreich.

Als Wiener und deutscher Österreicher kann ich mich in dieser Stadt und in diesen Räumen, wo ich auch einmal zwei Semester lang zu den Füßen verehrter Meister saß, nicht als ganz Fremder fühlen. Aber auch das Forschungsgebiet, von dem ich zu Ihnen komme, möchte ich nicht als wissenschaftliches Ausland betrachtet wissen. Die Anfänge der menschlichen Kultur bieten dem Kunstgelehrten einen ziemlich spröden und fremdartigen, aber unvergleichlich wichtigen Stoff. Die sichersten Grundlagen der Geisteswissenschaften ruhen in der Naturforschung, und die Prähistorie, von der ich herkomme, ist eben zur Hälfte Naturwissenschaft. Noch vor wenigen Tagen habe ich an der 85. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Wien als Einführender einer der vielen Sektionen teilgenommen. Da stand ich mit meinem Fähnlein von Anthropologen, Ethnographen und Prähistorikern in einem großen Heerlager, das Ihren Schlachtreihen ziemlich ferne liegt, dem der Naturwissenschaften und der Heilkunde. Dort habe ich gegenüber der Vorherrschaft der nackten Empirie, so gut ich es vermochte, einen philosophischen Standpunkt eingenommen. Zu Ihnen, meine Herren, komme ich mit der umgekehrten Absicht: gegenüber der schrankenlosen Theorie den Wert und die Bedeutung, aber auch die Beschränkung der reinen Erfahrungswissenschaft zu vertreten und zu betonen. Das ist nicht etwa nur Eigensinn oder billig befriedigte Eitelkeit, sondern die notwendige und pflichtgemäße Stellung dessen, der zwischen Natur- und Geisteswissenschaften eine fruchtbare Verbindung anbahnen will. Möge die erste Tagung des morgen beginnenden Kongresses auch einen Schritt zur Erreichung dieses hohen, allen Einzelwissenschaften weit voranleuchtenden Zieles bedeuten!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0034

Prof. D e s s o i r:

Für die Universität Budapest spricht der ordentliche Professor der Ästhetik Herr Zsolt v. Beöthy, Mitglied des Magnatenhauses des ungarischen Reichstags.

Prof. v. B e ö t h y (Budapest):

Meine Damen und Herren! Mir ist die Ehre zuteil geworden, an diesem hochwichtigen Kongresse die Budapester Königliche Ungarische Universität zu vertreten. Diese unsere Universität war eine der ersten Hochschulen, die der Ästhetik das ihr gebührende Recht zuerkannt haben, indem sie schon im 18. Jahrhundert einen besonderen selbständigen Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstwissenschaft gegründet und bis heute erhalten hat. Im Sinne dieser alten Tradition bin ich beauftragt worden, die wärmsten Glückwünsche unseres Universitätssenats und auch aller ungarischen Hochschulen dem Kongreß auszudrücken und zu betonen, daß die Ungarn an der Seite der großen Kulturvölker als ihrer würdige Schüler und Kollegen an diesem bedeutungsvollen Kongresse teilnehmen wollen und mit ihren besten Hoffnungen auch ihre besten Wünsche entbieten.

Prof. D e s s o i r:

Für die Schweizer Universitäten spricht Professor Joël, zurzeit Rektor der Universität Basel.

Prof. J o ë l (Basel):

Hochverehrte Anwesende! Von der ältesten der hier vertretenen schweizerischen Hochschulen delegiert, habe ich in deren Namen für die freundliche Einladung und Begrüßung herzlichst zu danken. Die Schweiz hat ihr ästhetisches Interesse auf diesem Boden schon früh bewiesen. Schon in den Anfängen einer ästhetischen Wissenschaft, vor 150 Jahren, wirkte hier als Lehrer und Mitglied der Berliner Akademie Johann Georg Sulzer aus Winterthur, der Autor der „allgemeinen Theorie der schönen Künste", der die Lehre seiner Landsleute Bodmer und Breitinger verfocht, die Lehre, die da kämpfte für das Naturrecht des Gefühls und der Phantasie gegenüber dürrem Verstandestum und schwülstiger Form; und der Sieg der Schweizer in der Ästhetik hat ja damals geholfen, der deutschen Dichtung Schwingen zu geben. Wer lange in der Schweiz gelebt, der sieht, wie solche Lehre dort wurzelt, sieht, wie in dem Lande, wo die Natur selber zur Schönheit, gleichsam zur Idealität aufsteigt, ein Naturidealismus heimisch ist, der einst aus Haller und Geßner, aus Rousseau und Pestalozzi klang und der noch weiter lebt in Keller und Böcklin, in Hodler und Spitteler. Aus dieser naturgewachsenen Idealität heraus kam einst die Empörung der Schweizer gegen Gottscheds Regelmacherei, kam vielleicht auch jüngst erst Jakob Burckhardts fast feindliche Scheu vor der ästhetischen Theorie. Und doch: wer hat das moderne Kunstbewußtsein mehr gestärkt als gerade dieser Basler Kunsthistoriker, der im Innersten mehr ästhetisch als historisch dachte? Aber seien wir ehrlich: war nicht das ganze vorige Menschen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0035

alter im Grunde der Ästhetik abgeneigt? Auch wir noch bleiben Feinde einer Ästhetik, die den Kunstinstinkt zerklügelt und die Schöpferkraft schulmeistert. Wer aber darum den Wert ästhetischer Lehre leugnet, der verachtet nicht nur Lessing und Schiller; wer da leugnet, daß auch hohe Kunst sich ausblüht zur Klarheit des Bewußtseins und sich im Spiegel der Theorie beschaut, der verleugnet unsere klassischen Dichter so gut wie Dürer und Wagner. Es muß doch einen Sinn haben, daß einst das kunstbegabteste Volk der Erde den Künstler auch einen Weisen, einen σοφός nannte. Es kann doch auch nicht Zufall sein, daß in den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Völkern stets die Höhepunkte der Philosophie zusammentrafen mit Höhepunkten der Kunst. Ist doch jedes System auch ein Kunstwerk und jedes Kunstwerk auch ein System. Atmet doch aus jedem großen Kunstwerk eine Weltanschauung, wie jede Weltanschauung Ausdruck sucht in einer Kunst. Und fühlen wir es nicht heute wieder, spüren wir nicht, wie aus den Tiefen der Zeit ein Formdrang sich herausringt, ein Formtrieb in doppelter Strahlung, ein Formtrieb, der unser ganzes Leben künstlerisch gestalten will und der zugleich wieder Sinn und Sehnsucht erweckt hat für Philosophie? Ja, der Formtrieb will wieder siegen über die blinde Berauschung an der Fülle des Stoffs, die das vorige Menschenalter der Kunst wie der Theorie und damit auch ihrem Kinde, der Ästhetik, entfremdet hat. Die Form aber will über den Stoff siegen, nicht weil der Stoff geringer geworden, nein, weil er größer geworden, so groß, daß er nach Bewältigung schreit. Und darum mußte zum Wiedererwachen des künstlerischen und des philosophischen Formsinns noch ein Drittes hinzukommen: die Hochblüte der einzelnen Kunstwissenschaften, die uns die Schätze der Kunst ausbreiten und vermitteln, so daß heute vor uns fast die Erde zusammenklingen will vom Kunstschaffen aller Zonen und Zeiten. Doch der Überreichtum des Einzelnen ruft nach Vergleichung, ruft nach Verallgemeinerung, und wiederum die Theorie des Allgemeinen muß sich nähren mit dem Einzelnen. Philosophie und Geschichte der Kunst müssen sich durchdringen, und beide müssen sich erfüllen mit der lebendigen Kunst; und erst dieser Dreibund wird uns eine neue Ästhetik bescheren. Gilt es doch heute, aus dem mechanischen Sammeln, aus der mechanischen Äußerlichkeit der bloßen Einzelerklärungen herauszukommen zu einem organischen Verständnis, gilt es doch, das Kunstwerk als Organismus, als inneren Zusammenhang zu erfassen und zugleich den Zusammenhang des Kunstwerks mit dem Künstler und mit seiner Kunst und den Zusammenhang der Kunst mit den Künsten, der Künste mit den Kulturen, der Kulturen mit dem Menschheitsgeist überhaupt; und diese ungeheure Perspektive sagt, daß die Begrüßungsrede recht hatte: wir suchen hier mehr als ein Anliegen der Wissenschaft, wir suchen ein Anliegen des menschlichen Geisteslebens überhaupt. Weil wir aber Zusammenhänge suchen, die über den Blick des Einzelnen oft weit hinausliegen, suchen wir Gemeinschaft der Arbeit. Und darum kommt jetzt zur rechten Stunde der Ruf zur Sammlung der Kräfte. Wenn wir aber nun Gemeinschaft suchen in der Auffassung des Schönen, so hat dazu nicht nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0036

die alte Romantik, sondern die noch ältere strenge Philosophie den Segen gegeben. Empirisch interessiert das Schöne nur in der Gesellschaft, sagt Kant; und wunderbar: der spekulative Platon hat sein hohes Lied vom Schönen geschrieben als hohes Lied der Geselligkeit, als συμπόσιον, als Gastmahl. Gewiß, wir sind keine Platoniker mehr, wir suchen das Schöne nicht mehr in der Abkehr von der Sinnenwelt, nicht mehr in der reinen Idee, wir steuern nicht mehr hinaus auf den glatten Ozean des Schönen, den der Dichter des Gastmahls so herrlich schildert. Aber wir sind doch Platoniker. Auch wir sind hier zu einem ästhetischen Gastmahl geladen mit reichen Darbietungen, mit „Würzen von Nord und Süd", auch wir sind hier zusammengekommen, Künstler, Forscher und Denker, wie in Platons Gastmahl, um gar verschiedene Auffassungen des Schönen zu verkünden, zu vernehmen und zu diskutieren. Auch wir wollen wie Platons Diotima von einzelnen anschaulichen Schönheitsgebilden ausgehen, vom Stoff zum Geist aufsteigen, uns erheben durch die Praxis des Schönen zur Wissenschaft des Schönen und schließlich mehr oder minder in philosophischer Abstraktion zum Allgemeinen. So möge denn das Allgemeine hier aufsteigen als ein Gemeinsames aus aller Buntheit der Zeiten und Völker, der Formen und Stile, aus aller Buntheit der Künste und Wissenschaften, aus aller Buntheit der Richtungen und Meinungen, und so möge diese Zusammenkunft sich harmonisch gestalten und darin wahrhaft ästhetisch — gleich Platons Gastmahl.

Prof. Dessoir:

Aus der romanischen Gruppe bitten wir zunächst, das Wort zu nehmen, Herrn Professor Basch.

Prof. Basch (Paris):

Meine Damen, meine Herren! Als französischem Ästhetiker, als Lehrer an der alten und sich immer verjüngenden Hochschule Paris, hat mir der Ausschuß dieses Kongresses die große Ehre erwiesen, mich zu einer Ansprache aufzufordern. Und ich ergreife das Wort, um vor allem dem Vorsitzenden dieses Kongresses für die freundlichen Empfangsworte zu danken, mit denen er uns begrüßt hat, ihm und seinen Helfern dafür zu danken, daß sie die zerstreute Herde der Ästhetiker gesammelt haben, ihm zu danken, daß er ein so feiner, freundlicher Schäfer gewesen ist, der sich so gut in die Individualität jedes Kongressisten einzufühlen gewußt und aus diesem Kongreß der Ästhetik und Kunstwissenschaft etwas wahrhaft Harmonisches, Ästhetisches und Künstlerisches gemacht hat.

Geehrter Herr Kollege, Sie sagten uns mit dem Worte des Sängers des hohen Liedes: „Stehe auf, Nordwind, und komm, Südwind!" Nun, der Nordwind ist aufgestanden, aber der Südwind ist spärlich gekommen: er ist spärlich gekommen infolge der etwas drakonischen Verpflichtung zum Gebrauch der deutschen Sprache, eine Beschränkung, die die meisten unserer Ästhetiker abgeschreckt hat. Und so dürfen Sie, meine Herren, nicht nach der geringen Anzahl der Delegierten Frankreichs die Intensität der

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0037

ästhetischen Bewegung bei uns bemessen. Wenige sind wir gekommen, aber diese wenigen sind gern gekommen.

Und wie wären wir denn nicht gern zu einem ästhetischen Kongreß nach Deutschland gekommen! Deutschland ist ja das Vaterland der Wissenschaft Ästhetik. Urgroßvater Alexander Gottlieb Baumgarten hat das Kind Ästhetik über die Taufe gehalten, linkisch-behutsam, ob seiner eigenen Kühnheit erschreckend, als ob er gewußt hätte, welche Riesendame dieses kleine Kind einst werden würde. Großvater Kant hat der jungen Wissenschaft ihre Fundamente gelegt; und wie sehr wir auch alle an dem Zopf des Alten von Königsberg gezaust haben — und wir haben arg an ihm gezaust —, und wie zöpfisch, wie pedantisch auch die „Kritik der Urteilskraft" sein mag, — wenn man nach Jahren und Jahren wieder zu dem alten Buche greift, so sagt man sich: Der Alte hatte ja doch recht! Und dann die Väter: vor allem Schiller, der das Paradoxon verwirklicht hat, ein vollblütiger, einer der vollblütigsten Dramatiker der Weltliteratur zu sein und dabei einer der tiefsten Denker, dann die Heißsporne der Romantik, Schelling, der Mystagog, von dem ich, wenn ich ihn heute überlese, meine, er könnte fast ein Schüler von Bergson sein; Hegel und die Hegelianer mit dem genialen Schwaben Vischer, die, obgleich sie eine ungeheure Masse von Material beherrschten, doch die Disziplin des Schönen wie alle anderen Disziplinen in die Schnürbrust der Vernunft, in die Zwangsjacke des Geistes einpferchten. Und dann die Söhne: Herbart, der strenge, herbe Formalist; Lotze, der geniale Nachempfinder, und Fechner, der die Ästhetik von den Lust- und Luftschlössern der Metaphysik auf die ebene Erde, in die unteren Gewölbe der Laboratorien, wie er sagt, entführt und so der Ästhetik ein neues Schaffensgebiet eröffnet hat. Und endlich die Enkel: ja, die Enkel, das sind Sie, meine Herren! „Welch reicher Himmel! Stern bei Stern! Wer kennet ihre Namen?" Ich kenne die Namen; aber von den Anwesenden darf man nichts Gutes sagen, und darum will ich nur die Abwesenden, meine Lehrer und Meister grüßen: den Altvater Wundt, Lipps, den Imperator, und Volkelt, den Konziliator der Ästhetik.

Meine Damen und Herren! Wenn ich diese stolze Schar von Ästhetikern jetzt mit unseren Ästhetikern vergleiche, da komme ich mir vor wie ein armer Verwandter, der an einer sehr reichen Tafel ganz am Ende sitzt. Wir haben zwar auch Ästhetiker. Gewiß, ich könnte sagen, daß die ganze rationalistische Ästhetik von uns im Anfang des 17. Jahrhunderts vorbereitet wurde, und daß unsere Scaliger, unsere D'Aubignac noch größere Pedanten als die Euren, als die Gottsched und Breitinger und Bodmer waren. Ich könnte sagen, daß während des ganzen 18. Jahrhunderts eine Anzahl feiner Abbaten das Schöne mit ihren tabakduftenden Händen handhabten, es so behutsam handhabten wie ein schönes Weib, und daß diese koketten Abbaten dabei große Gelehrte waren und wichtige Entdeckungen im Lande des Schönen gemacht haben: Euer Lessing z. B. hat ganz genau gewußt, was er dem Abbé Dubos schuldete. Und dann, am Ende des Jahrhunderts, ein Feuerstrom: unser Diderot, am Anfang des 19. Jouffroy, der wenig bekannte, der aber Euch Deutschen die Einfühlungs-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0038

theorie vorwegnahm; inmitten des Jahrhunderts Taine, ebenso groß in der Theorie des Ästhetischen wie in der Kunstgeschichte, und in unserem Jahrhundert eine große Anzahl von Ästhetikern und sehr bedeutenden Kunstwissenschaftlern, und im besonderen von Musikästhetikern: drei französische Delegierte sind heute hier zugegen, und zwei davon sind Musikästhetiker.

Nun, das ist ja viel; aber es ist doch nicht genug, um mit dem Heere Deutschlands zu wetteifern. Glücklicherweise habe ich etwas, um mich zu trösten. Ästhetik — sehr schön; Kunstwissenschaft — sehr interessant; aber es gibt keine Kunstwissenschaft und es gibt keine Ästhetik ohne Kunst. Die Kunst ist der Braten, und der Ästhetiker ist der Koch. Die Kunst, das ist die volle, die saftige Frucht, der Kunstschriftsteller die Hausfrau, die die Frucht in schöne Vasen legt und sie mit Blumen bedeckt. Und was nun die Kunst betrifft: ja, da sind wir keine armen Verwandten mehr! Von den ältesten Zeiten bis heute hat der Kunsttrieb bei uns unaufhörlich gegoren und geschaffen, der Kunsttrieb in allen Richtungen und Formen: in der Architektur von den sogenannten gotischen Kathedralen, die bei uns, in der Isle de France, erwachsen sind, bis zu dem Kleinod, das man das Petit Palais nennt; in der Skulptur von den großen unbekannten Meistern der Kathedralen von Amiens und Reims bis zu dem gigantischen Barbaren Rodin; in der Malerei von den ersten „imagiers" der Gebetbücher bis zu Carrière und Henri Martin; und in Dichtung und Drama vom Rolandsliede und den Mysterien bis Anatole France. Und darum kann ich sagen: selbst wenn ich uns auf dem Gebiete der Ästhetik mit Euch vergleiche, so brauche ich doch nicht zu erröten, und vom unteren Ende der Tafel steige ich langsam bis zur Mitte hinauf. Denn wenn wir Euch auch Anderes bieten, so bieten wir Euch doch Gleichwertiges. Ja, wir Franzosen und Ihr Deutschen, wir haben gewiß verschiedene Begabungen, wir bilden gleichsam die zwei Pole des ethnischen Umkreises. Aber wir komplettieren uns ganz ausgezeichnet. Der Franzose: der Rasche, Bewegliche, Nervöse, bei dem sich instinktmäßig das Fühlen und das Denken in Handeln umsetzt, — der Deutsche: der Langsame, der Bedächtige, bei dem — ich rede hier nur vom Künstlerischen — so oft das Handeln in Fühlen und in Denken verraucht. Der Franzose, der natürlich malt, meißelt, dramatisiert, formt, — der Deutsche, der da Meister ist im Lande des Metaphysischen, des Lyrischen und besonders in dem großen, unerschöpflichen Lande der Musik. Wir sind wie die Komplementärfarben am Himmel der Ästhetik — und vielleicht auch an anderen Himmeln. Und darum schließe ich mit dem Wunsche, daß, wenn wir uns auch auf andern Gebieten fernstehen, wenigstens in diesem Gebiete, „in den heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen", wo aller Haß, alle Eifersucht, alles Kleinliche erlischt, wo nur das Menschlichste im Menschen, das heißt, das Göttliche sich offenbart, Franzosen und Deutsche, mit den andern Völkern brüderlich vereint, daran arbeiten mögen, besser zu erkennen, tiefer zu durchschauen und voller zu verwirklichen das Gute, das Wahre und das weibliche Element in der großen Trias der Menschheit: die Schönheit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0039

Prof. D e s s o i r:

Wir werden nunmehr hören Herrn Professor J. J. de Urries y Azara aus Barcelona.

Prof. J. J. d e U r r i e s y A z a r a (Barcelona):

Meine Damen und Herren! Als Vertreter der Universität und der Akademie der Künste in Barcelona komme ich zu diesem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Es gibt eine Periode in der Geschichte der Ästhetik, wo Spanien eine Ehrenstelle eingenommen hat; aber dieses Zeitalter Arteagas und meines Vorfahren Azara liegt weit zurück. Nach dem Tode des Mila y Fontanals und meines Lehrers Menendez Pelago — zwei Namen, die ich hier erwähnen muß — hat die moderne Ästhetik in meiner Heimat nur wenig Vertreter gefunden. Wenn daher ein Spanier bei dem ersten Kongreß für Ästhetik erscheint, so kommt er nicht als Lehrender, sondern als Lernender. Ich bin sehr erfreut darüber, daß dieser Kongreß in Deutschland stattfindet, denn hier hat unsere Wissenschaft während der letzten zwei Jahrzehnte die meiste Förderung erfahren.

So begrüße ich denn die deutschen Gelehrten, deren Namen und deren Bücher mir so gut bekannt sind, und besonders herzlich Herrn Max Dessoir, um ihm zugleich auch zu danken für seine an uns gerichtete Ansprache.

Prof. D e s s o i r:

Das Wort hat der Vertreter der Königlich rumänischen Regierung, Professor Tzigara-Samurcaş.

Prof. T z i g a r a - S a m u r c a ş (Bukarest):

Meine Damen und Herren! Als Delegierter Rumäniens bin ich derjenige aus der Trinität der lateinischen Länder, der die weiteste Reise zurücklegen mußte. Schon hieraus können Sie entnehmen, wie dankbar wir für die Aufforderung sind, die uns zuteil geworden ist. Persönlich nahm ich mit Freude die Einladung des Professors Dessoir an, der vor langen Jahren auch mein Lehrer gewesen ist, und auch meine Regierung hat sich beeilt, dieser Einladung Folge zu leisten, in der Überzeugung, daß wir, als frühere Studenten der deutschen Alma mater, noch sehr viel hier werden lernen können. Welches große und schöne Gebiet sich uns in der Ästhetik und der Kunstwissenschaft darbieten wird, darüber hat sich unser Präsident in seiner Begrüßungsrede und nachher unser Kollege aus Paris so eingehend und so glänzend geäußert, daß ich kaum noch etwas hinzuzufügen hätte. Freilich darf ich nicht verhehlen, daß die rumänische Regierung bei meiner Entsendung den Wunsch hegte, daß ich Ihnen hier etwas vortragen möchte. Es war aber wegen der knapp bemessenen Zeit nicht möglich, obgleich Herr Dessoir soeben versichert hat, daß die Pforten allen weit geöffnet worden sind. Immerhin wird es Sie interessieren, zu erfahren, daß es auch in der rumänischen Wissenschaft nicht an ästhetischen Studien fehlt: so hat Dimitrescu-Jasi, jetzt ein hervorragender Professor

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0040

der Bukarester Universität, 1877 in Leipzig den Doktorgrad mit einer Dissertation über den Schönheitsbegriff erworben. Zumeist begnügen wir uns damit, die deutschen und französischen Werke uns anzueignen in der Erwartung einer eigenen Literatur. Daneben indessen gibt es noch etwas, was ich erwähnen muß. Gestatten Sie mir darüber ein paar Worte, tatsächlich nur ein paar Worte, denn ich will nicht, nachdem ich durch das große Tor nicht hineinkommen konnte, durchs Fenster springen und Ihnen einen unvorgesehenen Vortrag halten.

Während anderwärts über die großen Probleme der Ästhetik und der Kunstwissenschaft viel gedacht, geschrieben und gesprochen wird, ist bei uns die Ästhetik ein Bestandteil des Lebens. Bei uns treiben Ästhetik Leute, die selbst nicht wissen, daß es eine Ästhetik gibt, und die Sie sehr verwundert anschauen würden, wenn Sie ihnen mit diesem Worte entgegenkämen. In den Kulturländern ist die Ästhetik eine philosophische Disziplin geworden; in Rumänien ist das Gefühl des Schönen noch nicht in die Wissenschaft aufgegangen, aber dafür mit größter Intensität im Leben vorhanden. Sie würden bei uns wenig Professoren der Ästhetik treffen; dagegen auf jedem Dorf, bei jedem Ausfluge im Gebirge würden Sie Bäuerinnen treffen, die, ohne es zu ahnen, in ihrer Tracht und im ganzen Wesen von den besten ästhetischen Grundsätzen beseelt zu sein scheinen. Im Rhythmus des Schreitens, in der Musik der Sprache, in der wundervollen Harmonie ihrer eigenhändig gewebten Bekleidung bezeugt unsere Bäuerin, daß sie in ihrer ganzen Art und Weise dem Schönen nachstrebt. Gewiß ganz unbewußt und nur ihrem natürlichen Empfinden folgend. Die abstrakten Begriffe unserer Wissenschaft sind für sie selbstverständliche Realität. Nicht aus Büchern hat sie gelernt, was das Schöne ist, sondern ein natürlicher Trieb hat sie dazu gebracht, es zu empfinden, ohne es analysieren oder aussprechen zu können. Eine reine und gut erhaltene Tradition einerseits, der vertraute Umgang mit der gewaltigen Natur anderseits, sind ihre einzigen Lehrer gewesen. Mit einem Wort: der ästhetische Drang des rumänischen Bauern ist ein natürliches Bedürfnis seines ganzen Lebensgefühls.

Über die Wissenschaft von der bildenden Kunst, die mir durch meinen Beruf besonders nahe steht, möchte ich folgendes bemerken: Infolge seiner geographischen Lage hat Rumänien immer eine Art Trichter gebildet, durch den sich alle Ströme aus dem Orient nach dem Okzident ergossen haben. Schon in der ältesten, der prähistorischen Zeit. Dank den Arbeiten eines Berliner Forschers sind die letzten Entdeckungen aus Rumänien zu den wichtigsten auf diesem Gebiete geworden. Aber damit wollen wir uns jetzt nicht länger aufhalten, so wie ich es auch ohne Erwähnung lasse, daß einer der schönsten Goldschätze der Goten bei uns im Lande, bei Petroasa, gefunden ist. In der neuesten Zeit sind in diesem weit entfernten Lande auch die ganz entgegengesetzten Strömungen zusammengetroffen. Vom Orient ist der byzantinische Einfluß gekommen, und vom Westen aus haben sich auf sehr langem Wege und sehr spät gotische Einflüsse bei uns eingefunden. Aus dieser Zusammenschmelzung byzantinischer und gotischer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0041

Einflüsse hat sich allmählich, allerdings sehr spät nach abendländischer Vorstellung, ein nationaler Stil entwickelt, den wir jetzt rumänischen Stil zu nennen pflegen. Beide Strömungen sind historisch zu verfolgen und lassen sich an den zahlreichen und wundervollen rumänischen Klöstern gut erforschen. Vom Standpunkte der allgemeinen Kunstgeschichte ist das Problem nicht ohne Interesse.

Ich darf daher vielleicht zum Schluß die Hoffnung aussprechen, daß der eine oder andre unter den hier versammelten Gelehrten bei einer Reise nach dem Orient sich auch in Rumänien aufhalten wird. Es würde uns eine große Freude bereiten, ihn von der lebendigen Ästhetik des Volkes zu überzeugen und ihm in unsern schönsten Klöstern die letzten Ausläufer der Gotik zu zeigen. Mit dem herzlichen Dank dafür, daß die Führer der deutschen ästhetischen Wissenschaft sich unser erinnert haben, verbinde ich den ebenso herzlichen Wunsch, daß die deutschen Forscher häufiger als bisher nach Rumänien kommen möchten.

Prof. Dessoir:

Es spricht jetzt der Fellow of Kings College und ehemalige Cambridger Professor der klassischen Archäologie und Kunstgeschichte, Sir Charles Waldstein.

Sir Charles Waldstein (Cambridge):

Meine Damen und Herren! Ohne die interessanten Worte irgendwie zu unterschätzen, die wir von den beiden vorhergehenden Rednern hörten, möchte ich Ihnen gestehen, daß ich noch ganz gerührt bin von der packenden, wahrhaften Beredsamkeit meines französischen Kollegen. Er hat so Vieles und so Gutes gesagt, daß mir fast nichts übrig bleibt. Er hat angeknüpft an den schönen Spruch, den Sie, Herr Dr. Dessoir, in Ihrer Eröffnungsrede zitierten und der dann noch zweimal erwähnt wurde, in dem der Nordwind und der Südwind angerufen werden. Ich möchte hinzusetzen, ohne dem Dichter des Hohenliedes ins Handwerk pfuschen zu wollen, daß der milde Westwind wohl auch noch wehen dürfte. Und wenn Herr Basch von dem schönen Bunde sprach, den er nicht zu rhetorischen Zwecken, sondern mit dem Wunsche eines wahren Sachverhaltes so beredsam schilderte, wenn er von der eigenartigen geistigen Kraft und dem geistigen Mut Frankreichs und der ernsten, durchdringenden, gewaltigen Gedankenfestigkeit Deutschlands sprach, — so gestatten Sie mir, mit dem Worte eines Ihrer größten Dichter, zu sagen: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der Dritte."

Ich will die wenigen Minuten, deren Innehaltung Sie, verehrter Herr Dessoir, uns ganz mit Recht eingeschärft haben, nicht dazu verwenden, die Stellung zu erörtern, die mein Land — und ich habe die Ehre, durch meine Universität England bei Ihnen zu repräsentieren — in der Ästhetik und auf dem Gebiete des dramatischen, malerischen und dichterischen Kunstschaffens (im Mittelalter auch des musikalischen Schaffens) eingenommen hat. Es würde daraus hervorgehen, daß wir ein Recht darauf haben, in

diesem Bunde der Dritte zu sein. Wir danken Ihnen — ich und einige meiner Kollegen, die mit mir gekommen sind; auch wir sind spärlich an Zahl, aber wir haben den guten Willen, das empfängliche Herz und den offenen Geist für das, was wir hier lernen können — wir und unsere Universität danken Ihnen für Ihre Gastfreundlichkeit. Aber ich möchte noch besonders unsern Dank betonen für die große, die wichtige Tat dieses Kongresses als solchen. Es ist, wie der Herr Vorsitzende uns schon klargemacht hat, der erste Kongreß dieser Art. Er hat seine dauernde Bedeutung in der Geschichte der Wissenschaft, und diese Bedeutung, meine Damen und Herren, liegt darin, daß wir von dieser Stunde an hoffen, daß die Ästhetik und die Kunstwissenschaft ihren richtigen und angemessenen Platz innerhalb aller wissenschaftlichen Disziplinen einnehmen werden. Bisher waren wir auf die Gastfreundschaft anderer Wissenschaften angewiesen. Wir sind eine Abteilung der Ethnographie, der Prähistorie, wir sind eine Abteilung der Philosophie, speziell der Psychologie, wir sind eine Abteilung der Archäologie, der Kunstgeschichte, der Kulturgeschichte und der Geschichte im allgemeinen; und mein Kollege Hoernes hat Ihnen in ein paar Worten vorhin erzählt, wie ihm erlaubt wurde, mit seinem kleinen Fähnlein, wie er sich ausdrückte, bei einem medizinischen Kongreß mit hineinzuschlüpfen als Repräsentant der wichtigen Wissenschaft des prähistorischen Kunstschaffens. Die Zeit ist gekommen, wo wir keiner fremden Gastfreundschaft mehr bedürfen, sondern selbst Gastfreundschaft bieten wollen, wo wir die zentrale Disziplin sind und wo die Philosophie, die Ethnographie, die Archäologie und die Geschichte sämtlich Hilfswissenschaften sein werden und sollen für den zentralen Punkt, den wir ins Auge fassen: die Erscheinungen der Kunst, die Vorgänge des Schaffens und des ästhetischen Aufnehmens physiologisch und psychologisch, wie es Wundt und andere schon gezeigt haben, zu verfolgen.

Das bedarf keiner Rechtfertigung. Es bedarf sogar, hochverehrter Herr Bürgermeister, keiner Rechtfertigung mit Gründen der Volkserziehung oder der künstlerischen Anleitung. Wir können allerdings vielleicht das Volk dazu erziehen, das Schöne mehr zu würdigen, in größerem Umfange, als es ihm durch die Kunst dargeboten wird; wir können vielleicht sogar Regeln aufstellen, die dem Künstler beim Schaffen helfen können. Das ist aber nicht unser Zweck. Wenn wir es tun, um so besser. Unser eigentlicher Zweck dagegen ist, daß wir beanspruchen dürfen, daß diese Manifestationen des menschlichen Geistes — von der frühesten prähistorischen Zeit an bis zu den höchsten Kulturstufen hinauf —, die sich in der Industrie mit der Schmückung aller Gegenstände befassen, die unsere sexuellen, unsere geistigen, unsere schöpferischen Triebe umfassen, würdig sind, an und für sich von jedem Gesichtspunkt aus rein wissenschaftlich erforscht zu werden; dann sind Naturwissenschaft, Geschichte, Philosophie Hilfswissenschaften zu einem einheitlichen Zweck. Diesen haben wir im Auge; und Ihren Bemühungen und denen Ihrer Kollegen, Herr Dr. Dessoir, haben wir es zu danken, wenn der heutige Tag einen Markstein bildet, der nach außen hin zur Anerkennung bringt, daß dieser Wissenszweig als ein selb-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0043

ständiges Gebiet der Forschung zu lange vernachlässigt worden ist. Ich meine, wenn wir auch alles anerkennen, was von Aristoteles an geleistet worden ist, und von allen den bedeutenden Männern, die Dr. Basch nannte, bis auf Friedrich Vischer und den Heidelberger Kuno Fischer, der fünf Semester hindurch mein Lehrer war, so haben wir doch nicht genug getan und sind nicht genug anerkannt worden als eine selbständige zentrale Disziplin, die von heute an, so hoffe ich, gedeihen und blühen möge. Und dafür danke ich Ihnen, meine Herren, im Namen meiner Universität, und wenn ich mir erlauben darf, das hinzuzufügen: im Namen des Ihnen befreundeten Volkes und Landes: England.

Prof. Dessoir:

Die skandinavische Gruppe bildet den Abschluß. Wir werden sprechen hören den Vertreter der Universität Kopenhagen, den Vertreter der Universität Lund und den Vertreter der Universität Christiania. Für die Universität Kopenhagen bitte ich das Wort zu nehmen Herrn Professor Heiberg, der uns dadurch besonders nahesteht, daß er zu seinen andern Ehrendoktortiteln bei der Jahrhundertfeier unserer Universität Berlin Ehrendoktor der medizinischen Fakultät geworden ist.

Prof. Heiberg (Kopenhagen):

Meine Damen und Herren! Wenn sich die Kopenhagener Universität bei dieser Gelegenheit durch einen klassischen Philologen hat vertreten lassen, so hängt das mit der stiefmütterlichen Versorgung der Kunstwissenschaft an unserer Universität zusammen. Wir haben allerdings aus alter Zeit ein Ordinariat für Ästhetik, das aber durch verschiedene Umstände tatsächlich in eine Professur für dänische Literaturgeschichte verwandelt worden ist. Für Kunstgeschichte haben wir gar kein Ordinariat; erst in der letzten Zeit haben wir eine außerordentliche Dozentur erreicht. Ebenso steht es mit der Archäologie; das Fach war bis vor kurzem mit einer Professur der klassischen Philologie verbunden. So viel habe ich geglaubt vorausschicken zu müssen, um zu erklären, weshalb unsere Universität hier durch einen Nichtfachmann vertreten ist. Sie werden daraus auch ersehen haben, wie wichtig es gerade für unsere Universität ist, daß die Selbständigkeit der Kunstwissenschaft auch äußerlich, ich möchte sagen, etatmäßig, anerkannt wird, obgleich ich zugeben muß, daß ein kleiner Staat sich auch in bezug auf die Anzahl der Professuren bescheiden muß, und daß die sich daraus ergebende Beschränkung der Spezialisierung auch ihre guten Seiten hat. Jedenfalls fühle ich mich gar nicht als ein philologischer Boreas, der in den Gärten der Ästhetik nur Schaden anrichten könnte. Ganz abgesehen von meinen persönlichen Neigungen und Studien muß schon für mich als klassischen Philologen dieser Kongreß meine Sympathie haben. Eine Wissenschaft, deren Herzblatt das Griechentum ist, kann unmöglich der Kunst fremd gegenüberstehen. Die Notwendigkeit einer archäologischen Vorbildung auch für den Philologen ist heute anerkannt. Dieser Gedanke hat ja gerade hier in Berlin in Ihrem Institut für Altertumswissenschaft einen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0044

großartigen Ausdruck erhalten. Ich kann nur wünschen, daß auch die Archäologie sich von der Notwendigkeit der Philologie überzeugen werde! Schon die Haupttätigkeit des Philologen, die Interpretation, führt direkt der Kunst zu. Glücklicherweise sind die meisten Werke, mit denen der klassische Philologe sich abgibt, dank der hohen Kulturstufe der antiken Welt wirkliche Kunstwerke. Sie können nicht interpretiert werden — wenigstens kann die Interpretation nicht durchgeführt werden, ist zuweilen sogar unmöglich —, wenn das Kunstwerk nicht als Totalität erfaßt wird. Es mag sein, daß die Philologie zeitweise diese Forderung ein bißchen hat zurücktreten lassen hinter all den notwendigen Vorarbeiten. Das ist vielleicht am ehesten der Fall bei uns germanischen Nationen, denen keine gütige Fee das unmittelbare Stilgefühl und den Schönheitssinn der romanischen Völker in die Wiege gelegt hat. Aber die Forderung ist immer dagewesen und ist immer von den größten Meistern unserer Kunst und unserer Wissenschaft anerkannt worden. Auch in unserer dänischen philologischen Schulung ist diese Forderung nie vergessen worden, und unser bedeutendster Kunsthistoriker, dessen Name vielleicht auch diesem Kreis nicht fremd ist, Julius Lange, hat immer nachdrucksvoll und energisch betont, daß das Kunstwerk als solches, als Totalität, erfaßt werden muß. Ich bin daher nicht nur mit meinem philologischen Gewissen im Einklang, sondern auch mit den besten nationalen Traditionen, wenn ich im Namen unserer Universität diesen Kongreß und seine Ziele mit Freude begrüße.

Prof. Dessoir:

Für die Universität Lund spricht Herr Professor Wrangel.

Prof. Wrangel (Lund):

Hochverehrte Anwesende! Die schwedische Wissenschaft ist zum Teil ihre eigenen Wege gegangen, im großen und ganzen aber ist sie den allgemeinen europäischen Bewegungen gefolgt. Wir haben die realistische Periode miterlebt, und diese Periode hat in den Geisteswissenschaften tiefe Spuren zurückgelassen. Wir haben die Wissenschaften mehr oder weniger Naturwissenschaften werden sehen, und die Forderung der Exaktheit und der Quellenkritik hat auch für die ästhetische Forschung einen guten Grund gelegt. Ästhetisch aber wollte man nicht sein. Es kam aus der Mode, und Zusammensetzungen mit „ästhetisch" wurden in philologischen Kreisen sogar — und oft mit Recht — als Spottnamen gebraucht. Alles sollte philologisch sein, d. h. exakt-wissenschaftlich. Nichtsdestoweniger war es unmöglich, ohne ästhetische Wertbegriffe, ohne ästhetische Kategorien auszukommen. Überall, wo man die engen Grenzen der Einzeluntersuchungen überschritt, mußte man die alte ästhetische Terminologie verwenden, mußte man von komisch, tragisch, lyrisch, episch usw. reden, und das alles ohne eigentliche Berechtigung dazu. Dieser Standpunkt wurde schließlich unhaltbar. Die ästhetische Wissenschaft hatte auf schwedischem Boden während der romantischen Periode wertvolle Ansätze gemacht; die Entwicklung aber zögerte. Vom Hegelianismus wurden weite Kreise nachhaltig beein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0045

flußt; und auch bei uns wurde Friedrich Theodor Vischer geschätzt. Aber wie dieser selbst den Schritt vom Systematisieren a priori zur psychologischen Methode getan hat, so ist auch unsere ästhetische Forschung in den letzten Jahrzehnten durch ein psychologisches Verfahren wieder neu begründet worden; und das psychologisch-ästhetische Verfahren dringt jetzt mehr und mehr auch in die exakte Literatur- und Kunstwissenschaft ein. Hier sind in dieser Wissenschaft auch verschiedene sogenannte Methoden ausgebildet worden: die genau beschreibende, die biographisch erzählende, die subjektiv oder psychologisch deutende, die kulturgeschichtliche, die vergleichende. Jede von diesen hat ihre Berechtigung, und gewiß sind ihrer energischen Durchführung sehr tüchtige Leistungen zu verdanken. Aber keine von diesen Methoden kann auf Ausschließlichkeit Anspruch erheben. Sie sind weniger Methoden als Gesichtspunkte, von denen zwar jeder für eine vollständige Beurteilung des Literatur- oder Kunstwerkes nützlich, aber nicht für die wissenschaftliche Behandlung entscheidend ist. Jetzt fängt man auch bei uns in der Literaturwissenschaft an, das Werk als ein Kunstwerk zu erkennen, und man gesteht zu, daß eine Analyse der rein ästhetischen Qualitäten neben den personalhistorischen, kulturhistorischen, literarhistorischen Gesichtspunkten berechtigt und sogar notwendig ist. Erst nach dieser Analyse ist die schließliche ästhetische Synthese möglich. Die realen ästhetischen Werte sind jedoch für ein Kunstwerk in erster Linie zu berücksichtigen, und als Kunstwerk muß man es nach der geistigen Totalität verstehen. Gewiß, die Spezialisierung hat ihre volle Berechtigung, auf der genauen Durchforschung der Einzelerscheinungen und ihrer Verbindungen muß die Wissenschaft immer bauen; nur darf sie nicht dabei stehen bleiben. Sie soll, wie schon Johann Gottlieb Herder gefordert hat, immer wieder die großen Entwicklungslinien verfolgen und den Geist hinter den Phänomenen zu verstehen suchen. Wir in Schweden freuen uns, daß eine Bewegung, eine Zusammenschließung in der Richtung des größeren Zusammenhanges, der einheitlichen Betrachtung hier in Deutschland, in unserem großen lieben Nachbarlande zustandegekommen ist, und auf diesem Kongreß werden, wie wir hoffen, solche Bestrebungen auf verschiedene Weise zum Ausdruck kommen. Ich begrüße im Namen der schwedischen Wissenschaft die Veranstalter und Leiter dieses Unternehmens und überbringe dem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft unsere herzlichsten Glückwünsche.

Prof. Dessoir:

Für die Universität Christiania spricht Herr Professor Gran.

Prof. Gran (Christiania):

Meine Damen und Herren! Da mich die Aufforderung des Herrn Präsidenten auf meinen Reisen nicht mehr erreicht hat, so komme ich ganz unvorbereitet hierher, und mein Deutsch ist, wie Sie hören werden, eigentlich nicht versammlungsfähig, namentlich, wenn ich nicht vorbereitet bin. Aber ich möchte doch auch ein paar Worte sagen. Als ich die zu diesem Kongreß

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0046

an unsere Universität ergangene Einladung sah, war es namentlich eins, was mich innerlich gefreut hat. Ich kann es am besten dadurch bezeichnen, daß ich eine kleine Geschichte erzähle. Ich wohnte vor Jahren zufällig einem Gespräch zwischen zwei älteren Kollegen an der Universität Christiania bei. Der eine sagte: „Zur Wissenschaft, Herr Kollege, gehört doch das Denken, ein bißchen Denken wenigstens." Der andere antwortete: „Herr Kollega, durchaus nicht; das Denken führt nur zur Belletristik und Schöngeisterei." Dies war wirklich in langen Jahren die Auffassung der Spezialisten; das Spezialistentum aber hat eine zu große Rolle gespielt und sich eine ihm nicht gebührende Alleinherrschaft angemaßt. Es ist überflüssig, in dieser Versammlung die Bedeutung und die Notwendigkeit des Spezialstudiums zu betonen, ich selbst bin ja auch Spezialist, aber eben deshalb kann ich mir wohl erlauben zu sagen, daß der Spezialist gewissermaßen immer der Gefahr der Verdummung ausgesetzt ist. In diesem Kongreß, der die Sonderforschungen durch Vereinigung auf eine höhere Stufe zu heben bestimmt ist, sehe ich einen Protest gegen solche Verdummung, einen Protest gegen die einseitige Spezialisierung, und als solchen begrüße ich ihn: als Zeichen einer neuen Zeit.

Prof. Dessoir:

Meine Damen und Herren! Die Vertreter der Behörden und die Abgesandten des Auslandes haben so bündig zu uns gesprochen, wie es die kurz bemessene Zeit befahl. Wir danken ihnen allen für ihre geneigte Teilnahme, den ausländischen Gästen auch dafür, daß sie mit der glänzenden Beherrschung unserer Sprache uns eine besondere Freude bereitet haben. Und nun lenken wir unsere Schritte zu einem Ort, wo nicht nur der Geist, sondern auch der Körper erquickt werden soll.

(Es folgte ein geselliges Beisammensein in den Festsälen des Russischen Hofes.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0047

Erste Allgemeine Sitzung
7. Oktober, vormittags 9½ Uhr

Verhandlungsleiter: Herr C. Stumpf

Max Dessoir:

Eröffnungsrede

Meine Damen und Herren! Nachdem ich Ihnen gestern von der äußeren Vorgeschichte unseres Kongresses gesprochen habe, will ich heute versuchen, die inneren Kräfte nachzuweisen, die zu einer solchen Entfaltung geführt haben. Was sich als Gesamtarbeit des Kongresses vor unseren Augen vollziehen wird, ist zwar nicht die Begründung einer ganz neuen Wissenschaft, wohl aber eine neue Vereinigung von Bestrebungen gleichen Geistes. Und da das Werden einer Forschungsgemeinschaft von Selbstbesinnung begleitet sein muß, um mit der so erzeugten Klarheit die Dauerhaftigkeit zu erringen, so gebietet die Pflicht, die zugleich ein Vorrecht des Philosophen ist, ins Bewußtsein zu heben, welche Gemeinschaft in vielfältigen und anscheinend verschieden gerichteten Arbeiten lebt. Es wird sich überdies zeigen, daß aus dem Innersten aller Kunstwissenschaften philosophische Fragen hervordrängen und daß viele der gegenwärtigen Forscher sich einer Nötigung zum Philosophieren unterworfen finden.

Die Ästhetik selber ist in den Mutterarmen der Philosophie aufgewachsen. Aber auch jetzt noch hat Philosophie das Recht, sich nach der Seite der Ästhetik zu betätigen, ohne deshalb von ihrem Wesen einzubüßen: der überall nach Bedeutung und Begründung des Gegebenen ausblickende Philosoph braucht von den ästhetischen Tatsachen das Auge nicht abzuwenden. Will er streng begrifflich dasjenige Sein erfassen, das als schön, häßlich, erhaben usw. auftritt, so muß er empirische Feststellungen (z. B. die Wohlgefälligkeit gewisser Farbenpaare) auf einen allgemeineren Begriff (etwa den der Harmonie) und diesen wieder auf ein umfassendes geistiges Verhalten (sagen wir: das der willensfreien, reinen Betrachtung) zurückführen. Durch diese allmähliche Reduktion auf allgemeinste Grundsätze kann der Zusammenhang der Einzelerkenntnisse hervortreten, und es mag ihnen häufig ein neuer Sinn gegeben werden. Insbesondere darf man hoffen, bei solchem Vorgehen die Verschiedenheit der großen Kulturformen Religion, Wissenschaft und Kunst ihrem letzten Grunde nach zu begreifen. Sind in jedem der drei Kreise besondere Kräfte am Werk, bilden unterschiedene Geisteshaltungen die Voraussetzung jener Kulturformen, so ist es wohl auch möglich, die Vernunftfunktion anzugeben, durch die der menschliche Geist das ästhetische Wertgebiet aufbaut. Gesetzt, es werde beim künstlerischen Genießen und Schaffen das Gegebene von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0048

der geistigen Funktion reiner Betrachtung umgrenzt und umgeformt, so ist damit nicht nur das ästhetische Verhalten vom religiösen und wissenschaftlichen abgehoben, sondern es ist auch der Grundzug bezeichnet, der das gesamte ästhetische Leben durchdringt.

Indessen, aus diesem höchsten Vernunftprinzip läßt sich nicht mehr herausholen als eben die nähere Bestimmung seiner selbst. Die ästhetischen Tatsachen können von hier aus wohl neu beleuchtet, aber nicht restlos abgeleitet werden. Dieser Verlegenheit pflegen die Philosophen sich zu entziehen, indem sie von der allgemeingültigen Beweisführung übergehen zur Aussprache eines persönlichen Geschmacks und Erfahrungsreichtums. In jedem großen System findet sich eine Stelle, wo bei fortschreitender Annäherung an das Einzelne die objektive Lehre ersetzt wird durch ein subjektives Bekenntnis. Je stärker die Persönlichkeit, je feiner ihr künstlerischer Takt, desto unmerklicher der Übergang vom Beweisbaren zum Erlebten. Aber niemals fehlt der Bruch.

Hiergegen gibt es, so scheint mir, nur das eine Mittel, daß man zugesteht: dem Seienden erwächst ästhetische Bedeutung nicht lediglich aus der Art der darauf angewendeten Betrachtung. Vielmehr muß es so liegen, daß gewisse Formen des Wirklichen dieser Tätigkeit und Zweckbestimmung des geistigen Lebens entgegenkommen. Dinge oder Vorgänge in Natur, Kultur und Kunst haben sachliche Merkmale, durch die sie sich von den außerästhetischen Gegenständen scheiden: sie sind, beispielsweise, „aus dem realen Zusammenhang herausgelöst", „bildhaft", „in Spannungssynthesen eines erregenden und eines erfüllenden Momentes aufgebaut". Im Gefüge der ästhetischen Objekte selbst herrscht eine Notwendigkeit, durch die ihre ästhetische Auffassung gefordert wird. Das gilt vornehmlich für die sonst unverständliche Trennung der verschiedenen Künste. Die Eigenart der Musik ist offenbar mitbegründet in dem Zwang, der von den Klängen ausgeht und erheischt, daß sie zur Gleichzeitigkeit des Zusammenklangs verbunden werden, wohingegen die Malerei in der abweichenden Beschaffenheit der Farben wurzelt, daß sie nur zum räumlichen Nebeneinander verknüpft werden können. Hier macht ohne Zweifel der Stoff des zu Vereinigenden seine Besonderheit geltend. Die philosophische Ästhetik wird daher zur Anerkennung einer Gesetzlichkeit getrieben, die zwar vernunftgemäß, jedoch keineswegs bloß menschlich-vernünftig ist. Indem sie zu einem solchen Objektivismus übergeht — und das scheint sie gegenwärtig zu tun —, gewinnt sie, wie leicht ersichtlich, gesteigerte Fruchtbarkeit für die konkreteren Wissenschaften von den einzelnen Künsten.

Die Hauptmasse nämlich des mit objektiven Forderungen ausgestatteten Stoffes ist in den Kunstwerken enthalten, da die Kunst eine bevorzugte Gelegenheit für das Eintreten des ästhetischen Verhaltens bildet. Nun verlangt jedes Kunstwerk einerseits, daß es nach seiner Artzugehörigkeit gewürdigt werde, z. B. als poetisches und genauer als dramatisches Werk, anderseits, daß die in ihm waltende Individualität eines Menschen, eines Volkes, einer Zeit kräftig aufgefaßt werde. Das Besondere, das sich uns

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0049

entgegenstellt, ist also in der Kunst teils von sachlicher, teils von geschichtlicher Beschaffenheit, und dies heißt, daß von einem vorliegenden Einzelfall sowohl zu systematischen wie zu historischen Allgemeinbegriffen aufgestiegen werden kann. Erkenntnis des Besonderen ist nur möglich durch Einbeziehen in einen sinnvollen Zusammenhang — aber soll dieser Zusammenhang zuerst in den Gesetzen der künstlerischen Komposition, oder soll er im gesamten Lebenswerk des Künstlers, im Zeit- und Volkscharakter gesucht werden?

Es ist nicht endgültig auszumachen, welchem Verfahren in der Praxis der Vorrang zukomme. Wir können jedoch feststellen, daß die Gegenwart sich von der bislang herrschenden Überernährung mit bloß historischer Betrachtungsweise frei zu machen beginnt. Die gleiche Triebkraft, die den Philosophen zur Annahme einer unabhängigen Ordnung des ästhetisch Wertvollen führt, drängt den Geschichtsforscher zum Objekt als solchem, zur Sache selbst. Wer von dieser Wendung die Gefahr eines seichten Rationalismus oder einer überheblichen Regelgeberei befürchtet, der unterschätzt die Wirksamkeit der uns allen zu teil gewordenen historischen Schulung. Wir werden nie vergessen, daß zum Wesen jeder Geisteswissenschaft Geschichte gehört, aber wir wollen fernerhin nicht mehr einem einseitigen Historismus dienen.

Zwischen Geschichte der Kunst und systematischer Kunstwissenschaft besteht eine gegenseitige Bezogenheit, die nicht erlaubt, den einen Teil als das sachliche Prius des andern zu bezeichnen, sondern beide Richtungen in Abhängigkeit voneinander zu sehen zwingt. Wenn z. B. die allgemeine Denkmälerkunde bestimmte von Menschenhand geformte Gegenstände als Kunstdenkmäler heraushebt, so muß sie einen Begriff der (bildenden) Kunst zu Grunde legen; diesen aber will sie nicht a priori, sondern aus den nämlichen Tatsachen gewinnen, die sie doch schon damit abgrenzen mußte. Wer eine Geschichte der Novelle schreibt, soll von vornherein wissen, was eine Novelle ist; woher anders aber als aus der Gesamtheit der „Novellen" kann er den umfassenden und richtigen Gattungsbegriff abstrahieren? Oder um es nun im ganzen zu sagen: der geschichtliche Tatsachenstoff setzt zu seiner Auffassung systematische Begriffe voraus, die der exakte Forscher erst aus der Vergleichung vieler Tatsachen ableiten möchte. Diese unvermeidliche Kreisbewegung erläutert, was soeben von der gegenseitigen Abhängigkeit des geschichtlichen und des systematischen Denkens behauptet wurde. Auch verstehen wir jetzt, weshalb einerseits alle kunstwissenschaftlichen Gattungsbegriffe als leere Schemata befehdet, anderseits gerade als wichtigste Bundesgenossen herangezogen werden, z. B. von unserer klassischen Philologie und von jener alttestamentlichen Exegese, die das Gefüge des Hymnus, der Sage, der Spruchkomposition erforschen will, um die einzelnen Gebilde innerhalb eines sogenannten biblischen „Buchs" würdigen zu können.

Hieraus ergibt sich für eine allgemeine Kunstwissenschaft die Aufgabe, Sinn und Wert solcher Leitbegriffe zu bestimmen. Denken wir, um den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0050

Gedankengang mit Anschauung zu erfüllen, an zwei recht verschiedene Gruppeneinheiten: an die musikalische Form der Sinfonie und an den allgemeinen Begriff des Motivs, der ja in sämtlichen Kunstgebieten verwendet wird. Will man ihre Bedeutung ermitteln, indem man aus der Vielfältigkeit der Erscheinungen gemeinsame Merkmale heraushebt, so gelangt man zu farblosen Definitionen oder zu der abweisenden Erkenntnis, daß überhaupt nichts Bleibendes im geschichtlichen Wechsel verborgen sei. In der Tat ist kein dinglicher Bestand aufzufinden, der als überall wiederkehrend für die Erklärung des Besonderen etwas zu leisten vermöchte. Wohl aber bedeutet Sinfonie eine Gesetzmäßigkeit, eine Regel für die Verknüpfung musikalischer Gedanken, einen Grundsatz des Fortschreitens. Desgleichen ist „Motiv" nichts sachlich Angebbares, durch Häufung beobachteter Fälle zu Ermittelndes; selbst inhaltliche Motive wie das bildhafte der Kreuzabnahme oder das dichterische des Inzestes sind Verbindungsprinzipien, ordnende und gestaltende Kräfte, Hinweise auf eine bestimmte Raumgestaltung, Wegweiser für den Aufbau des Dramas. Während man bisher die Motive entweder gemüthaft-geistig als Idee oder dinghaft als den Kern*teil* des Ganzen mißverstand, sollten sie nunmehr als eine ästhetische Funktion anerkannt werden.

Denn durch diese Wendung — die einer in der Logik bereits vollzogenen folgt — wird der Eigentümlichkeit jeder geschichtlichen Erscheinung ihr voller Wert belassen. Das Einzelne wird nicht mehr zur Gewinnung eines leeren Allgemeinbegriffs ausgepreßt, sondern als eine unentbehrliche Hilfe für die Wirksamkeit einer umfassenden Regel in seiner ganzen Fülle aufbewahrt. Gehört ein Kunstwerk zu einer bestimmten Kategorie, so heißt das: es bildet eine Stufe in dem Vorgang einer Gesetzlichkeit; seine Bedeutung erschöpft sich demnach nicht in der Zugehörigkeit zu einer Regel, wie sie von der systematischen Kunstwissenschaft darzustellen ist, sondern liegt ebenso sehr in der geschichtlichen Besonderheit, als welche dem Gebilde seine Stellung innerhalb der vielfachen Verwirklichungsmöglichkeiten des Prinzipes anweist. So wenig wie die Gleichheit des Rechtsgedankens die Eigentümlichkeiten der geschichtlichen Gesetzgebung überflüssig macht, so wenig lassen kunstwissenschaftliche Regeln die Besonderheit der Stile als nebensächlich erscheinen. Das Tiefste und Beste, was eine Zeit, ein Volk, ein Mensch verkündet haben, vergeht niemals, gleichwie die Verschiedenheit der uns umspielenden bunten Lichter niemals schwindet, obwohl sie dem *einen* Gesetz der Brechung gehorchen. Hieraus folgt, daß eine richtig angelegte Lehre von den kunstwissenschaftlichen Begriffen nur in unablässiger Beziehung auf die historische Einsicht, diese aber nur mit Hilfe der Systematik fruchtbar zu machen ist.

Zur Systematik gehört heutzutage die ertragreiche Arbeit einer selbständig gewordenen Psychologie. Die moderne Psychologie hat das ästhetische Aufnehmen und das künstlerische Schaffen untersucht, indem sie entweder den Vorgang als einen einheitlichen beschrieb oder ihn

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0051

zerlegte, sei es in Bestandteile, sei es in Zeitphasen. Meist aber blieb unklar, in welcher Beziehung der subjektive Vorgang zur kunstvollen und strengen Verfassung des Objektes steht. Darüber erhielt man erst einen gewissen Aufschluß aus Versuchen mit willkürlich veränderter Auffassung, indem z. B. eine Figur zunächst rein auf ihre Proportionen hin, dann mit Rücksicht auf die in den Formen lebenden Kräfte betrachtet und dabei festgestellt wurde, daß sich recht verschiedene ästhetische Urteile ergeben. Wichtiger noch wurden andere psychologische Arbeiten: sie gingen von meßbaren Linien-, Takt-, Farbenverhältnissen aus, indem sie mißfällige, gleichgültige und wohlgefällige sonderten, oder sie erstrebten die Vereinfachung der künstlerischen Gegenstände zum Zweck einer Gestaltung, die das Experiment einzuführen verstattet. Immer deutlicher wurde dabei, daß die Objekte nicht gleichgültige Reize zur Auslösung eines seelischen Zustandes sind, sondern Träger ästhetischer Werte. Wenn der experimentierende Psycholog einen Versuchsgegenstand herstellt, so muß es mit ästhetischem Urteil geschehen, denn der Gegenstand ist mehr als ein nichtssagendes Anregungsmittel. Geht die Kunstwissenschaft auf diesem Wege weiter, so wird sie als ihre Pflicht erkennen, das Gefüge von räumlichen Formen, rhythmischen Gestalten u. dgl. zu erforschen, insoweit es aus einem Kunstwollen entsteht und zu einem ästhetischen Verhalten führt. Eine solche Untersuchung behandelt das Raumgebilde natürlich nicht im Sinne der Geometrie, aber immerhin wie ein Objektives, d. h. wie eine unabhängige Gesetzlichkeit oder wie ein Ganzes mit nachweisbaren Strukturregeln, an die die ästhetische Wirkung geknüpft ist. Unsere allgemeine Kunstwissenschaft strebt dahin, mit Hilfe von Funktionsbegriffen eine Strukturlehre der ästhetischen Gegenstände aufzubauen, und sie begegnet sich in diesem Streben mit philosophischer und psychologischer Ästhetik. Dies ist der vorläufige Gewinn aus unserer Überlegung.

Doch jetzt läßt sich die Frage nicht mehr abweisen, wie sich die Forschung auf dem Gebiet der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik zu unsern Bemühungen verhalten hat, verhält und verhalten soll. Es muß daran erinnert werden, daß die Historiker der Künste lange von tiefstem Mißtrauen gegen alles Ästhetisieren erfüllt waren. Sie wollten ihre exakten Feststellungen nicht dem persönlichen Geschmack oder einer wechselnden Moderichtung preisgeben; sie fürchteten, daß die Tatsachen von den Philosophen zerschwatzt würden. In der historischen Forschungsweise glaubten sie ein festes Bollwerk gegen die Flut der Schönrednerei errichtet zu haben. So vergaßen sie völlig, daß eine einfache Übernahme der Methoden, die an politischen Vorgängen und Staatsverfassungen erprobt waren, durch die Eigenart des Kunstgegenstandes unmöglich gemacht wird. Sie begingen einen ähnlichen Fehler wie ihre philosophierenden Vorgänger: hatten diese, von der sprechenden Geistigkeit der künstlerischen Erscheinungen verführt, ausschließlich den Gehalt der Werke gewürdigt, so schenkten die Nur-Historiker, von der Wichtigkeit der schriftlichen Überlieferung erfüllt, ihre Aufmerksamkeit dem stofflichen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0052

Inhalt. Es kümmerte sie wenig, daß z. B. jedes Gemälde ein Stück Malerei, jede Bildsäule ein Stück Plastik ist, daß Bilder, Statuen, Bauten zu einem Inbegriff besonderer Ausdrucksformen, überlieferter Werktätigkeiten, ja technischer Aufgaben gehören. In Wahrheit darf nicht durch die sichtbare Oberfläche hindurch zu Gehalt und Stoff gegriffen werden, sondern muß das Innere durch Versenkung in die kunstvolle Form erfaßt werden. Auch die in der Literaturgeschichte üblichen quellenkritischen Untersuchungen begehen einen ähnlichen Fehler, denn es kommt in erster Linie nicht auf den Stoff an, selbst nicht auf die am Überlieferten vorgenommenen inhaltlichen Änderungen, sondern auf die Gestaltung. Kurzum, es sollte keine Kunsthistoriker geben, die für Bildeindrücke blind sind, keine Literarhistoriker, denen Empfänglichkeit für Sprachformen fehlt, keine Musikhistoriker, denen die Wunderwelt der Klänge gleichgültig bleibt.

Aber selbst wenn die Durchdringung des geschichtlichen Stoffes von einer allgemeinen Einsicht in die Lebensbedingungen der Kunst getragen wird, so ist damit noch keine genügende Voraussetzung für die Lösung der Aufgabe geschaffen. Vielmehr wird doch erst entscheidend, was man — sei es überhaupt, sei es für einen bestimmten Zeitabschnitt — als das Wesentliche der besonderen Kunstart ansieht. Glaubt man z. B., daß in der Malerei die Farbe den Hauptwert ausmache, daß mithin alle malerischen Probleme Farbenprobleme seien, so hat man für Anordnung und Beurteilung der geschichtlichen Tatsachen einen anderen Maßstab, als wenn man mit Alois Riegl die Farbe zu einem dienenden Mittel herabdrückt, durch das begrenzte Raumstücke (Dinge) und unbegrenzte Räume dargestellt werden sollen. Mit jeder genaueren Vorstellung von dem Spezifischen einer Kunstform verbindet sich außerdem der Gedanke an ein Ideal, dem die Entwicklung dieser Kunstform zustrebt. Indem eine solche Idealvorstellung als Zielpunkt eines stetigen Fortschritts erscheint, entsteht eine zwar systematisch bedingte, aber trotzdem noch nicht völlig reife Geschichtsschreibung.

Die Mängel, an die ich denke, liegen offen zu Tage, wo ein Stil der Vergangenheit als die allgemein-gültige, unübertreffliche Norm gepriesen wird. Schwerer schon wird der Einblick, wenn das natürliche Ende in der jeweiligen Gegenwart unbefangen mit dem sachlich erwünschten Abschluß gleichgesetzt wird. So hat die selbstbewußte Aufklärungsästhetik nur das aus der älteren Kunst begriffen, was als Vorstufe ihrer eigenen Anschauung gelten konnte; ein letztes Beispiel für solche geradlinige Behandlung des Kunstwerdens ist Forkels „Allgemeine Geschichte der Musik" (1788—1801). Jedoch selbst in unseren Tagen wird hier und da Geschichte geschrieben, um eine bestimmte Richtung des heutigen Schaffens als die Vollendung zu verherrlichen.

Demgegenüber haben andere Historiker den Eigenwert zeitlich und national verschiedener Kunstweisen ans Licht gezogen. Von vorurteilsloser Gerechtigkeit erfüllt, erklären sie alles an seiner geschichtlichen Stelle für wertvoll und ersetzen den Begriff der Verfallszeit durch den der Übergangszeit. An sie schließen sich Forscher an, die eine typische Folge von

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0053

Richtungen lehren. Beispielsweise in der Entwicklung der bildenden Kunst Perioden, in denen die konstruktive Form erstrebt wird, andere, in denen die ausdrucksvolle Form als Ideal gilt, wiederum andere, in denen die Naturähnlichkeit der Form als herrschender Gedanke die Arbeiten bestimmt. Wenn diese Möglichkeiten erschöpft sind, so beginnt das Spiel von neuem, meist in schnellerem Zeitmaße. Derartige Zwangskonstruktionen haben am ehesten ein Recht in der Darstellung eines einzelnen Problems. Prüft man nur eine einzige Seite irgendwelcher Kunstwerke, so reihen sich die Werke leichter zu einer sachlich notwendigen Folge von Lösungsversuchen einer bestimmten künstlerischen Aufgabe. Aber die Vieldeutigkeit echter Kunstgebilde in den Rahmen eines feststehenden Gattungsbegriffes zu spannen, kann schwerlich gelingen. Auch wird durch die Vergewaltigung des Stoffes, die Gegebenes teils übertreibt, teils umbiegt, teils vernachlässigt, die schöne Lebendigkeit und Beweglichkeit des Geschichtlichen ausgetilgt.

Bei dem geschilderten Verfahren scheint der Glaube an eine starre, substanziale Begrifflichkeit mitzuspielen. Neuere Literarhistoriker legen ihrer Darstellung gelegentlich feste Allgemeinbegriffe zu Grunde. Eine kürzlich veröffentlichte Entwicklungsgeschichte des musikalischen Ornaments beginnt mit einem formal-analytischen Teil, der an die Hegelsche Logik erinnert, und findet dann die hier entdeckte Gruppenbildung unverändert wieder im geschichtlichen Werden der Musik. So schätzenswert der Versuch ist, die Zufälligkeit des historischen Seins durch einen begrifflichen Zusammenhang philosophisch zu bewältigen, so ist es bisher wohl noch nicht gelungen, die logischen Kategorien wahrhaft zu verschmelzen mit dem unermeßlichen Reichtum geschichtlicher Wirklichkeit, die ständig und in Einzelheiten launisch wechselt. Es wird nötig sein, die bereits einmal empfohlene Betrachtungsweise anzuwenden. Sie ruht auf der Annahme einer notwendigen geistigen Einheit, die in den verschiedenen Formen sich auswirkt. Diese Einheit besteht jedoch nicht für sich selbst; sie bekundet sich ausschließlich darin, daß die eine Periode ohne die andere vernünftigerweise nicht möglich ist, daß jeder Stil den Hinblick auf einen früheren und einen kommenden enthält. In den Verweisungen aufeinander ist der Zusammenhang zu finden; die Vergleichbarkeit der geschichtlichen Sonderwerte wird dadurch erzielt, daß die in ihnen tätigen Kräfte als verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten desselben Gesetzes erkannt werden.

Prüfen wir von diesem Standort aus die Gruppen heutiger Historie auf den drei Hauptgebieten, so bemerken wir überall Ansätze zu einem naturgemäßen Bündnis mit systematischer Kunstwissenschaft, aber allerdings kaum mehr als Hinweise auf die von der Zukunft zu erhoffende Gestaltung. Das einfachste und daher verbreitetste Verfahren ist das des Biographismus. Nun hat es gewiß eine Bedeutung, zu erfahren, welche Schicksale ein Künstler gehabt, welche Vorgänger er verehrt, welchen Unterricht er empfangen, welche Ziele er mit Bewußtsein verfolgt hat. In der gebräuchlichen Verwendung dieser Tatsachen stecken jedoch groteske Mißverständnisse. Schon die Gleichsetzung des Schaffens mit der etwa vom Künstler

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0054

ausgesprochenen begrifflichen Einsicht erweckt Bedenken: man wird Dürers Kunst nicht gerecht, solange man sie aus seinen wissenschaftlichen Grundsätzen erklären will. Namentlich der Literaturgeschichte ist es zum Verhängnis geworden, daß so viele Selbstzeugnisse und Theorien der Dichter zur Hand sind, denn es wird meist übersehen, daß im Erzeugen und Gestalten sich Kräfte bekunden können, von denen der Dichter selbst nichts weiß oder die er verkennt. Noch gefährlicher wirkt der Wahn, der in dem Rohstoff des Lebens ein untrügliches Erklärungsmittel erblickt. Eine gewisse Goethe-Philologie erledigt die Seelenhaftigkeit des Orest und des Pylades durch den Hinweis auf zwei Phasen in des Dichters Entwickelung, findet in Iphigenie nichts als ein Bild der Frau v. Stein, verklärt durch Goethes Frauenideal, und glaubt sich anscheinend weiterer Pflichten gegenüber dem Kunstwerk überhoben. Es ist vorgekommen, daß jemand aus den Liedern eines gleichzeitigen Dichters allerhand Lebensdata herauszulösen unternahm; als ihm die Unrichtigkeit nachgewiesen wurde, erwiderte er, die falschen Ergebnisse seien nur ein Beweis dafür, daß der Lyriker nicht „klar genug" gewesen sei!

Die Gerechtigkeit erfordert, alsbald hinzuzufügen, daß Scherer, auf den die in der Irre Fahrenden sich gern berufen, weitsichtiger gehandelt hat. Zwar bevorzugte auch er Lebensverhältnisse und Quellen des Dichters, aber er betonte stets mit schönem Nachdruck die Andersartigkeit des Gebildes; sein Fehler lag darin, daß er durch simples Abziehen des Erlebten und Erlernten die Kunstseele des Werkes freizulegen gedachte. In Scherers Schule jedoch ist die immerhin erhebliche ästhetische Einsicht des Meisters mehrfach durch ein sinnloses Mechanisieren überdeckt worden; der Glaube an die Modellwahrheit und die treue Liebe zum zwecklosen Datum kennzeichnen diese Enthusiasten des überflüssigen Wissens. Erst das Eindringen der Psychologie, auf die man damals die größten Hoffnungen setzte, schuf Wandel. Es traten glänzende Charakteristiker auf, denen alle Werkzergliederungen und Stiluntersuchungen letztlich dazu dienten, den Künstlermenschen zu entdecken. Andere begannen ihre Arbeit mit einem Bild der ganzen dichterischen Persönlichkeit im Herzen, versenkten sich in das Lebensgefühl, das den Dichter zur Zeit der künstlerischen Empfängnis durchdrungen haben muß, und erforschten, wie die Persönlichkeit und ihr zeitlich gebundenes Lebensgefühl den Stoff des Werkes bis zum feinsten Ausdruck durchformten. Immer noch blieb die geheime Meinung: im Werden ohne weiteres das Wesen mitzuerfassen. Wir aber verlangen, daß dieser Psychologismus überwunden werde, daß man objektivistisch vom Gebilde und seiner Sprachgestalt ausgehe und die entwickelungsmäßige Betrachtung nur ergänzend verwende; freudig erkennen wir an, daß in Büchern über Shakespeare und den deutschen Geist, über „Dichtung und Wahrheit", über die Romantik der künstlerische Bau der Werke zart und aufmerksam beachtet wird.

Mit dem Nachweis persönlicher Abhängigkeiten, entlehnter Motive und technischer Hilfsmittel hat es die folgende Bewandtnis. Gleiche Stoff-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0055

wahl und gleiche Formung können aus sehr verschiedener künstlerischer Gesinnung hervorgehen. Es bedarf eines sicher geschulten Empfindens und philosophischer Eindringlichkeit, um ungeblendet von der Ähnlichkeit der Symptome den entscheidenden Vorgang aufzufassen. Die Wahlverwandtschaft zweier Künstler enthüllt sich erst durch die von der Oberfläche äußerer Beziehungen in die Tiefe dringende Erkenntnis, daß ein Mensch oder seine Kunst von einem anderen gefühlt, innerlich aufgenommen und hierbei in einer gesetzmäßigen Weise verändert worden ist. Ein jetzt lebender Bildhauer kann der griechischen Plastik näher stehen als ein römischer Kopist. Nicht nach Schülern fragen wir, sondern nach Blutzeugen. Selbst die Wiederkehr eines ganzen Stils bedeutet kein bloßes Nocheinmal, sondern das Wiedererscheinen einer Stellung des Bewußtseins zur Wirklichkeit, die aus neuen Gründen und zu neuen Zwecken eingenommen wird.

Diese Einwände gelten der Geschichtsschreibung auf allen Kunstgebieten. Für die Musikgeschichte z. B. beziehen sie sich auf die sogenannten Reminiszenzen. Wenn Beethoven ein heiteres Mozartsches Thema zum Grundgedanken seiner Heldensinfonie erhebt, so wird diese erstaunliche Tatsache wahrhaft erklärbar erst durch das soeben angedeutete Verfahren. Die heute gern geübte Auslegekunst findet zwischen Musikstücken und Lebensnachrichten Beziehungen, die schon deshalb fragwürdig sind, weil das bürgerliche und das künstlerische Ich nicht zusammenfallen. Sie versieht es ferner darin, daß sie das seelisch Wertvolle als Kern der einzelnen Klangformen mit den unzulänglichen Begriffen schildert, die unsere Vulgärpsychologie für die Affekte gebraucht. Man bewundert manchmal die schriftstellerische Virtuosität der Beschreibung, vermißt jedoch vielfach das Eindringen in die zeitlichen, dynamischen und qualitativen Verhältnisse der Gefühle — ganz zu schweigen von der Vernachlässigung des festen Gebildes.

Blicken wir zurück, so stellt sich uns der Biographismus in zwei Formen dar: in einer äußerlichen und in einer psychologischen. Er kann sich aber auch erweitern, insofern die Individualität des Künstlers als Ausfluß der ganzen Zeit verstanden wird. Von dieser kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise brauchte hier kaum gesprochen zu werden, trüge sie nicht in sich eine ganz bestimmte systematische Voraussetzung. Sobald nämlich der Einzelne mit seinem Volk und seiner Zeit verschmolzen wird, sammelt sich die Aufmerksamkeit des Historikers auf den im Werk eingeschlossenen Inhalt. Man muß einmal lesen, wie Springer Raffaels Porträt des Papstes Julius des Zweiten behandelt, oder wie Janitschek nachweist, daß Dürer alle fremden, d. h. stofflich fremden Anregungen ins Deutsche umsetzt, weil „die Lebensformen sowie auch die Ideale von Boden und Luft abhängig sind . . .“. Am feinsten handhabte Carl Justi das Verfahren. Er suchte das Oeuvre im Zusammenhang mit den politischen, wirtschaftlichen und geistigen Bedingungen der Kulturlage zu erklären, zwar nicht unmittelbar so, daß es gleichsam aus ihnen zu errechnen wäre, wohl aber so, daß es sich von einem Untergrund des Gesamtschaffens abhebt. Dieser geschichtlichen An-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0056

schauung gemäß hat er dem Dogma von dem ausschließlichen Wert des „Wie" in der Kunst die Lehre von der Bedeutung des „Was" entgegengesetzt.

Mir nun scheint, daß alle diese Behandlungsweisen im Grunde die Umgebung des Kunstwerkes treffen: sie verfolgen das Gebilde irgendwie nach rückwärts, durchspähen sein Milieu, tasten an der kulturgeschichtlichen Kreislinie herum, bleiben jedoch außerhalb des Mittelpunktes, außerhalb der Sache selbst. Die Wahrheit zu sagen, kam das Verhältnis wenigen zum Bewußtsein. Wenn trotzdem neben der Umgebungslehre sich eine Sachwissenschaft entfaltet hat, so lag das zum Teil in äußeren Gründen. Als z. B. die Archäologie durch Funde bereichert wurde, denen keine schriftlichen Zeugnisse zur Seite standen, da mußte die stilistische Zergliederung für alle andern Methoden eintreten, da geschah es häufig genug, daß man vom stilistisch beobachteten Gegenstand auf den Urheber zurückschloß. Gar die Erkenntnis der vorgeschichtlichen Kunst war und ist völlig auf Sacherklärung und Formenforschung angewiesen. Allein auch abseits von solchem Zwang der Tatsachen entwickelte sich die unmittelbar aufs Objekt eindringende Untersuchung. Ihrem Streben kann freudig zugestimmt werden, ihr durchschnittliches Verfahren fordert schärfste Abwehr heraus.

Das merkwürdigste Beispiel für die verkehrte Ausführung eines richtigen Gedankens liegt in Lermolieffs Schriften vor. Lermolieff wollte schwer bestimmbare Bilder dem Künstler dadurch zuteilen, daß er die Gesetze des für unveränderlich gehaltenen persönlichen Stils ermittelte. Diesen Stil fand er in der Form der Hand, der Nase, des Ohrs, des Schädels, der Falten. Der Gesamteindruck eines Werkes (selbst in Verbindung mit Schriftzeugnissen) genüge nicht, um auf den ersten Blick den Maler erkennen zu lassen; man müsse vielmehr die Kenntnis jener dem großen Meister eigentümlichen Formen haben, um Original und Kopie oder Schulwerk scheiden zu können. Unter der Hand wurde dem Kritiker so jedes Bild zu einer Sammlung von individuell geprägten Einzelheiten. Hier triumphierte derselbe Geist einer älteren Naturwissenschaft, der Semper dazu getrieben hatte, in dem Kunstwerk ein mechanisches Erzeugnis aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik zu erblicken. Allmählich glitt die Auffassung, die das Gebilde als Zusammensetzung deutet, zu anderen Faktoren über, und es entstand ein weitschichtiger Schulbetrieb. In dieser Richtung der Kunstgelehrsamkeit betätigen sich viele Forscher, weil hier nur verlangt wird, mit einem gewissen Geschmack, der erlernbar ist, ein mechanisch zu bewältigendes Problem zu lösen. Durch die Anhäufung solcher Arbeiten wird der Eindruck einer gesicherten Disziplin erweckt. Für die höheren Forderungen jedoch bedarf es einer andern Qualität der Begabung und — der bescheidenen Einsicht, daß ein echtes Kunstwerk eine Schöpfung ist und keine Quersumme. Es waren, begreiflich genug, Anregungen aus Künstlerkreisen, die einige noch lebende Historiker zu entschiedener Stellungnahme gegen den Kunstmaterialismus und die stilkritische Einseitigkeit veranlaßten. Obwohl ihnen das junge Geschlecht jetzt zu folgen beginnt, bleibt die Masse der im mittleren Alter Stehenden an die gerügten Denkvoraussetzungen gebunden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0057

Eine Übersicht über die gegenständlich gerichteten Arbeiten der Philologie führt gleichfalls zu einem unerfreulichen Ergebnis. In den meisten Schriften, die sich mit Form- und Stilfragen beschäftigen, herrscht ein rationalistischer Atomismus. Da will jemand die formale Schönheit der Bibel an den Bildern und Vergleichen darstellen. Wie geht er vor? Er zählt die verwendeten Tiere auf, fängt mit dem Rindvieh an und endet bei Floh und Schnecke. Ein Goethe-Philolog prüft die Hyperbeln im „Götz", und zwar „a) Himmel und Hölle, b) Große Zahlen, c) Sonstige Hyperbeln" — eine Methode von unüberbietbarer Äußerlichkeit und Unfruchtbarkeit. Denn so gewiß die Dichtkunst aus ihrem Wirkungsmittel, der Sprache, verstanden werden muß, so gewiß muß zuallererst der Gesamtton des Ganzen, die dichterisch-sprachliche Kraft als solche erfaßt werden. Es ist ärgerlichste Schubfach-Ästhetik, wenn man Untersuchungen darüber anstellt, ob der Dichter „Vergangenes oder Zeitloses oder Zukünftiges vorführt", wenn die Poetik Sätze wagt wie: „Das Verbum ist poetischer als das Nomen, das Nomen poetischer als das Pronomen." Ich bekenne freimütig, daß mir eine solche Auffassung kunstwidrig und demnach kunstwissenschaftlich wertlos erscheint.

Doch darf die irrige Meinung nicht aufkommen, als wende sich die hier vertretene Richtung gegen gute und getreue Philologie. Wir schätzen ihre Fähigkeit, die Fremdheit des Alten zu beseitigen, die Kunstformen und den geistigen Ertrag einer Literatur aus den Hüllen zu lösen; wir würdigen das Kunstgefühl, das in der schweigsamen Arbeit der Textreinigung verborgen sein kann. Niemand unter uns wird Männern wie Lachmann und Müllenhoff seine Bewunderung weigern; um so weniger, als ihr Versuch, durch höhere Kritik das allmähliche Werden literarischer Gebilde zu ermitteln, von der Sache selbst ausging. Indem Lachmann an der Ilias Unstimmigkeiten der Erzählung, Stil- und Wertverschiedenheiten und besonders einen wunderlichen Wechsel in Ton und Farbe der Darstellung nachwies, unterzog er das Werk einer wahrhaft ästhetischen Betrachtung und Reinigung. Leider jedoch waren Lachmanns wie Müllenhoffs ästhetische Oberbegriffe unzulänglich. Ihre Sammeltheorie, ihre Meinung von „zusammengezogenen", „geordneten", „dichterisch überarbeiteten" Einzelliedern, mußte als mechanistisch aufgegeben werden. Die neuere Forschung ruht auf einer besseren Erkenntnis vom Wesen des Liedes, nicht des konstruierten, sondern des in der geschichtlichen Wirkung beobachtbaren Heldenliedes; sie zeigt, daß durch Aneinanderreihen solcher in sich vollkommen gerundeter Gebilde der in ganz andern Strukturverhältnissen angelegte epische Leib überhaupt nicht entstehen kann. Als Gegenschlag gegen mechanistische Auffassungsweise einerseits, rationalistische Denkungsart anderseits erscheint mir der heute so lebhafte Widerstand gegen die überlieferte Formel, die Heldensage sei ein Gemenge aus Rhythmus und Geschichte. Freie Dichtung, so erkennt man jetzt, bildet auch das Wesen der germanischen Heldensage; vom ganzen lebendigen Organismus aus beurteilt man nun das Verhältnis zu Geschichte und Mythus, das der gestalteten Sage innerlich allein möglich ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0058

Folgen wir den Schütterlinien der neuen Bewegung noch etwas weiter, so stoßen wir zunächst auf eine Untersuchung der Gedichte Walthers von der Vogelweide, die an die mittelalterliche Lyrik Fragen stellt, wie sie gleich eindringlich und scharf vordem nicht erhoben worden sind. Anstatt nach dem stofflichen Inhalt zu datieren und die sogenannten Lieder der niederen Minne der Jugend, die der hohen Minne dem reiferen Alter des Dichters zuzuweisen, wird der Stil Walthers im Vergleich zu dem seines Lehrers Reinmar geprüft; der kunstgesunde Leitgedanke dabei ist, daß jeder junge Dichter sich einem Meister anpaßt: die Gedichte, die sich an Reinmars blasse, höfische Manier anschließen, werden nach feinen stilistischen und metrischen Erwägungen der Frühzeit zugeschrieben, diejenigen, die dem mehr volkstümlichen ritterlichen Minnelied und der Vagantendichtung nahestehen, der nicht mehr höfisch gebundenen Wanderzeit Walthers. So gelangt der dem Geist eines Kunstwerkes nachspürende Forscher dazu, selbst Dunkelheiten der Datierung aufzuhellen. Aus dem Kreis der klassischen Philologie stammt ein anderes Beispiel. Der Nachlaß der Sappho ist kürzlich durch ein Mondscheingedicht vermehrt worden, das zum Vergleich mit dem Goetheschen herausforderte; durch Einfühlung in die Seele des Weibes, durch empfindungsvolles Betrachten des südlichen Sternenhimmels ist nicht nur dieses Kleinod uns gewonnen, sondern auch ein objektives Gesetz künstlerischer Anschauungs- und Gestaltungskraft erkannt worden. Endlich wäre der Lehre von den klanglichen Konstanten in Dichtung und Musik zu gedenken. Ihre letzte Voraussetzung nämlich liegt in der Erkenntnis, daß das Eigenleben des Kunstwerks bestimmte Forderungen an den Aufnehmenden stellt, die von diesem, wenn er empfindlich genug und nicht durch Konvention gehemmt ist, unwillkürlich erfüllt werden. Hier wird mit der Annahme gebrochen: man könne den Vers ganz nach Belieben lesen, eine melodische Phrase Wagners genau so singen wie eine Kantilene Bellinis, hier wird mit tieferem Sinn behauptet, daß ein Gebilde erst im Genuß fertig werde, denn dieser ist nun nichts beliebig Wechselndes mehr, sondern die gesetzmäßige Erfüllung des im Gegenstand verkörperten Kunstwollens.

Ein paar anstreifende Bemerkungen müssen genügen, um für das Gebiet der bildenden Kunst den Unterschied des neuen und des alten Glaubens zu verdeutlichen. Während früher die Stile nach Einzelformen oder gar Ornamenten gesondert wurden, findet man jetzt in der künstlerischen Gesamtanschauung das Wesen des Stils. Nicht die Rundbogen machen ein Gebäude zu einem romanischen, sondern die inneren Richtlinien der Raumabmessung, die in der Gliederung tätigen Bewegungskräfte, die zu bestimmten Verhältnissen führenden Absichten des Aufbaus als eines Ganzen. Eine Bildsäule soll nicht aus Merkmalen der Erscheinung zusammengesetzt, vielmehr von der sie bedingenden Formgesetzlichkeit her als funktionaler Ausdruck einer gegenständlichen Regelhaftigkeit begriffen werden. Dieselbe Wendung vom Teil zum Ganzen, vom Außen zum Innen scheint sich auch in der Musikwissenschaft zu vollziehen. Aber wir müssen (und können) auf den Nachweis im einzelnen verzichten.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0059

Da, wo wir nunmehr stehen, eröffnet sich eine hinreißende Aussicht. Wir erblicken ein weithin sich dehnendes fruchtbares Neuland der Forschung. Ob man von der Seite der Philosophie und der Psychologie kommt oder von der Seite der geschichtlichen Forschung, immer sieht man sich zum gleichen Mittelpunkt gewiesen. Wer von jener Richtung her unser Gebiet betritt, muß erkennen, daß die ästhetischen Gegenstände und zumal die Kunstobjekte nicht erst aus der ihnen etwa gegönnten Betrachtung ihre Eigenart entleihen, sondern sie der Spielregel verdanken, die in ihnen selber wirkt. Der Historiker aber darf weder die biographischen noch die kulturgeschichtlichen Randphänomene überschätzen, sondern er soll mit dem Wesen der Sache ihr Werden, mit dem objektiven Gebilde seine Umgebung erfassen. So kann historische Darstellung zu angewandter Ästhetik werden: sie bleibe Geschichte, aber sie lasse sich sättigen mit dem Eigenwert der Kunst. Kein Sachkundiger wünscht ein Absterben des geschichtlichen Sinns; nur ein wenig mehr Spielraum fordern wir für die dem Werke selber zugewendete Wissenschaft: denn die halb unbewußten Leitbegriffe eines unsystematischen Kopfes pflegen höchstens für den Hausgebrauch ihres Erfinders nutzbar zu sein.

Die allgemeine Kunstwissenschaft erforscht das Gefüge der Objekte unter dem doppelten Gesichtspunkt, daß es aus einem Kunstwollen entstanden und für künstlerischen Genuß bestimmt ist; diese Strukturlehre geht vom Ganzen aus, dessen Gliederung sie verfolgt und dessen Einheit sie in einer funktionalen Ordnung der Knüpfungswerte findet. Sie rechtfertigt die Eigentümlichkeit einer Einzelerscheinung als Stufe in dem Vorgang jener Gesetzlichkeit, die sich im Gesamtrhythmus der Kunstbewegung nicht minder als im idealen Gegenstande ausbreitet. Auch die geistige Einheit des geschichtlichen Verlaufs besteht in einer funktionalen Ordnung der Knüpfungswerte, nämlich in der gesetzmäßigen Verweisung des einen Stils auf einen andern. Das ist nicht zu verwechseln mit der üblichen Voraussetzung der Problemgeschichte, ein bestimmtes sachliches Ziel könne erreicht werden. Denn was die geschichtlichen Tatbestände zu vergleichbaren Größen macht, ist die Regel, dergemäß sie aufeinander verweisen.

Wir sind, meine Damen und Herren, am Ende unserer gemeinsamen Wanderung. Auf diesem schnell durchmessenen Wege mußte der Fuß leichter vom Boden abgehoben werden, aber er senkte sich immer wieder auf den festen Grund sicherer Tatsachen. Ob die Straße richtig gewählt und das Ziel klar geschaut war — wer vermöchte das jetzt zu entscheiden? Aus den Arbeiten unsres Kongresses und aus der persönlichen Fühlung zwischen den hier versammelten Forschern wird sich, so hoffen wir, eine hell leuchtende Erkenntnis entwickeln, denn, wie Plato sagt, *λαμπάδια ἔχοντες διαδώσουσιν ἀλλήλοις:* diejenigen, die Fackeln tragen, werden sie einander zureichen.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0060

Edward Bullough:

Ein Beitrag zur genetischen Ästhetik

Drei Forderungen sind vor allem an eine genetische Ästhetik zu stellen:

1. Die genetische Ästhetik muß durchaus vermeiden, in bezug auf frühere Stadien der Entwicklung Formeln, Definitionen und Bestimmungen zu gebrauchen, die erst für spätere Stadien Gültigkeit haben. Das ist selbstverständlich und brauchte kaum betont zu werden, wenn man nicht so leicht in Versuchung geriete, diese Forderung unbeachtet zu lassen. Ausdrücke wie Phantasie, Einfühlung, Illusion, Belebung, schöpferische Tätigkeit, Ausdruck, Kunstformen, Zierformen, ja das Wort Kunst an sich sind von zweifelhaftem Wert, wenn wir sie auf primitive und selbst auf die ältesten Kulturvölker anwenden, ohne uns klar darüber zu sein, ob sie auch wirklich für die betreffende Kulturstufe Gültigkeit haben.[1])

2. Die genetische Ästhetik sollte ihre Hauptaufgabe darin suchen, die Entwicklung solcher Probleme zu verfolgen, die eine wirkliche ästhetische Bedeutung besitzen, d. h. in Beziehung zur Bestimmung des ästhetischen Wertes stehen. Wir stoßen hier auf die Scheidung von genetischer Ästhetik und Kunstgeschichte. Gegenstandsgeschichte, technische Entwicklung, Komposition, Kunstformen, Ideenentwicklung sind vom Standpunkt der genetischen Ästhetik relativ äußerliche Fragen, eben weil sie auch in der allgemeinen Ästhetik von untergeordneterer Bedeutung sind. Ich bestreite keineswegs ihr Interesse und ihren Wert für unser Kunstverständnis und besonders für Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Ja, ich bestreite dies um so weniger, als derartige Untersuchungen uns oft wertvolle, obgleich indirekte Aufschlüsse gewähren über Punkte, wo uns direkte Lösungen unmöglich sind. Selbstverständlich sind es auch Probleme, mit denen eine genetische Ästhetik zu rechnen hat, die aber trotzdem das genetische Hauptproblem nicht aus seiner Stellung verdrängen dürfen.

3. Als dritte Forderung möchte ich auf einen Punkt aufmerksam machen, der sich weniger auf genetische Ästhetik als auf das Verhältnis der genetischen zur allgemeinen Ästhetik bezieht. Es erscheint mir wünschenswert, daß die allgemeine Ästhetik eine Formulierung des ästhetischen und des Kunstwertes anstrebt, die sich auch auf vergangene Kunstepochen anwenden läßt. Das könnte als ein Widerspruch mit der zuerst erwähnten Forderung erscheinen. Indessen läßt sich dieser Widerspruch vermeiden, wenn eine solche Formulierung des ästhetischen Wertes selbst entwicklungsfähig ist.

---

[1]) Vgl. auch Stephan: „Südseekunst", 1907, für eine Warnung vor weiteren Ausdrücken wie „Linie", „Dreieck", „Ornamentik", „naturtreu", „stilisiert" in Anwendung auf primitive Kunst (S. 49, 81—86, 95—96).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0061

Ich halte es für die Aufgabe der allgemeinen Ästhetik, eine Bestimmung des ästhetischen Wertes (und damit auch des Kunstwertes als seiner prägnantesten Fassung) zu geben, zunächst auf Grund der psychologischen Analyse unserer Kunsterfahrung und des Studiums der objektiven Kunstwerke.[1]) Im Interesse der Vollständigkeit ist es aber zu wünschen, daß das Resultat dieser Forschung sich auch philosophisch auf das Verhältnis des ästhetischen zu anderen Werten, und genetisch auf die Entwicklung des ästhetischen Wertes selbst anwenden läßt. Diese doppelte Anwendbarkeit scheint mir aber bei Theorien wie der der Einfühlung, Illusion, bewußten Selbsttäuschung, inneren Nachahmung und anderen schwierig, wenn nicht unmöglich, zu sein. Ich selbst habe im vorigen Jahre eine solche allgemeine Bestimmung unter dem Namen „psychische Distanz" versucht.[2]) Ich kann hierauf nicht näher eingehen, möchte aber zur Erklärung meines Standpunktes, der auch meiner Auffassung der genetischen Ästhetik zugrunde liegt, bemerken, daß er sich in vielen Punkten mit dem von Külpe[3]) aufgestellten Begriff des „Kontemplationswertes" berührt.

Eine der Schwierigkeiten der genetischen Ästhetik liegt in dem Umstand, daß uns hier nur der terminus ad quem, nicht aber der terminus a quo bekannt und zugänglich ist. Es handelt sich nicht, wie oft in der Biologie, um die Entdeckung von Verbindungslinien von einer bekannten niedereren zu einer ebenfalls bekannten höheren Form der Entwicklung. Vom Anfang und Ende der Kunst kennen wir tatsächlich nur das Ende, die Kunst unserer Zeit, und von der Kunst der Vergangenheit nur, oder fast nur, unsere Auffassung derselben. Die Anerkennung dieser Tatsache, die nicht nur die genetische Ästhetik, sondern die Genetik aller Geisteswissenschaften, der Ethik, Religionsphilosophie, Erkenntnistheorie, ja selbst der Rechtswissenschaft berührt, bezeichnen wir als „historische Perspektive". Auf Grund derselben stellen wir die eben erwähnte Forderung, Bestimmungen, die auf spätere Entwicklungsphasen passen, nicht deshalb ohne weiteres auch auf frühere zu übertragen. Was wir heute als gut oder recht ansehen, braucht deshalb früher weder für gut und recht, noch aus denselben Gründen für gut und recht gehalten worden zu sein.

Die Formulierung des ästhetischen Wertes halte ich nun für die Aufgabe der allgemeinen Ästhetik. Die Kompliziertheit unserer Kunsterfahrung ist zwar enorm, und eine Skepsis, daß es uns je gelingen wird, ihr in allen Punkten gerecht zu werden, sehr angebracht. Trotzdem muß diese Formulierung der Ausgangspunkt der genetischen Ästhetik sein, und es scheint mir verlorene Mühe, sich mit genetischer Ästhetik abzugeben, bevor dieses

[1]) Ich schließe mich hier ganz der Auffassung Meumanns an (vgl. Meumann: „Die Grenzen der psychologischen Ästhetik", in Philos. Abhandlungen, Max Heinze gewidmet).

[2]) Bullough: „Psychical Distance as a factor in art and an aesthetic principle" (Brit. Journal of Psychology, vol. V, p. 87 ff.).

[3]) Külpe: „Der assoziative Faktor des ästhetischen Eindrucks", Vierteljahrsschrift f. wissenschaftl. Philosophie, Bd. 23. 1899.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0062

Resultat nicht mit allen Mitteln und Schikanen der heutigen Forschung wenigstens einigermaßen gesichert ist. Ich halte es deshalb für eine Umkehrung der wirklichen Lage der Dinge, das genetische Problem dem allgemeinen Problem voranzustellen, und aus diesem Grunde kann ich auch die Ansicht Grosses[1]) und Schmarsows[2]) nicht teilen, wenn sie glauben, im Studium der Kunst der Vergangenheit die Lösung des Kunstproblems überhaupt zu finden. Die erste Frage, die auf Antwort drängt, ist die: Was ist und bedeutet Kunst für uns, die wir jetzt leben, uns darüber aussprechen und verständigen können? Was das Mittelalter, was die Römer und Griechen, Ägypter und Chaldäer, Inder und Chinesen für Kunst hielten, können wir ja eventuell aus ihrem literarischen Nachlasse — nicht aber direkt aus ihrer Kunst — erfahren. Doch sind derartige Auskünfte immer fragmentarisch, unklar und schwankend, nicht nur wegen der oft ungenauen, dunklen Formulierung ihrer Ansichten (man denke z. B. an Aristoteles und seine Katharsis-Theorie), sondern aus dem viel tieferen Grunde, daß der Begriff der Kunst selbst geschwankt und sich vielfach verändert hat. Um so weniger können wir uns an die primitive und prähistorische Kunst halten. Wir wissen relativ fast nichts über die Motive, die der primitiven Kunst zugrunde liegen. Die ethnologische Forschung ist sich erst seit kurzem dieser Frage überhaupt bewußt geworden, und, soweit Untersuchungen angestellt und Motive nicht einfach nach Analogie der unseren untergeschoben sind, scheinen nahezu 75 Prozent der primitiven Kunst überhaupt nicht künstlerischen oder ästhetischen Motiven entsprungen zu sein, was auch Hirn[3]) und Grosse[4]), wenn auch vielleicht nicht in dem Umfange, zugeben. Außerdem ist das Beweismaterial der Primitiven natürlich nicht ohne weiteres zu übertragen auf die Anfänge der Kunst. Denn die Primitiven, wie wir sie jetzt kennen, haben selbst eine Jahrhunderte lange Entwicklung durchgemacht. Infolgedessen sind vermutlich viele der ursprünglichen Motive aus ihrem Bewußtsein geschwunden und teils durch irrationelle Tradition ersetzt oder neu interpretiert worden, so daß der erwähnte Prozentsatz ursprünglich wohl noch bedeutend höher gewesen sein dürfte. Von prähistorischen Kunstmotiven vollends wissen wir gar nichts, abgesehen von den Annahmen, die das vorliegende Material, nach Analogie der jetzigen Primitiven, wahrscheinlich macht.[5]) Infolgedessen sind Ausführungen, wie die Verworns[6]) über „die Psychologie der primitiven Kunst", nicht nur rein schematische Konstruktionen, sondern auch tatsächlich unbeweisbar.

---

[1]) E. Grosse: „Anfänge der Kunst". 1894.

[2]) A. Schmarsow: „Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie", Zeitschrift f. Ästh. II.

[3]) Y. Hirn: „Origins of Art". 1900.

[4]) E. Grosse: l. c. S. 292.

[5]) Vgl. Cartailhac et Breuil: „La Caverne d'Altamira". 1906. S. 145 ff.; Sollas: „Hunters ancient and modern". 1912.

[6]) M. Verworn: „Zur Psychologie der primitiven Kunst" (Vortrag). 1908.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0063

Die Bestimmung des terminus ad quem ist demnach das erste Problem, dessen Lösung uns die nötige Grundlage für das Problem der genetischen Ästhetik bieten kann. Der Sache ist nicht damit gedient, eine „vorläufige Definition" der Kunst aufzustellen, die nur als Gerüst dienen soll und später wieder abgebrochen werden kann. Eine solche Definition ist der Gesichtswinkel, unter dem das ganze Material der früheren Kunst betrachtet werden muß, und es ist wünschenswert, daß es nicht nur ein zeitweiliges Gerüst, sondern ein dauerndes Gebäude sei, das die ganze Vergangenheit mit ihren Verschiedenheiten in sich aufnehmen kann, ohne fortwährender Umbauten und Erweiterungen zu bedürfen.

Nun wird aber gegen die grundlegende Bedeutung unserer Kunstauffassung zuweilen der Einwand erhoben, daß darin ein unzulässiger Anspruch auf Anerkennung unserer gegenwärtigen Kunstanschauungen liege. Indessen handelt es sich ja erstens gar nicht um Kunstkritik, sondern um Ästhetik; d. h. um die Feststellung unserer Auffassung des Kunstwertes, was an sich keine Wertung, sondern eine zu ermittelnde Tatsache ist.[1]) Zweitens haben wir gar keine Wahl; und drittens scheint mir unsere Kunstauffassung doch einen gewissen Anspruch auf Anerkennung zu haben. Denn im Vergleich mit der anderer Perioden, des 17. Jahrhunderts, des Mittelalters, selbst des Perikleischen Zeitalters, hat die Auffassung der Gegenwart an Spezialisierung und Reinheit gewonnen, hat religiöse, pädagogische, moralistische und andere Vorurteile abgestreift und besitzt eine bedeutende Selbstkritik und vor allem eine historische Perspektive, die an sich eine Garantie gegen gewisse Vorurteile bietet. Unser Verhältnis der Kunst der Vergangenheit gegenüber (ich denke z. B. an die Geschichte der Shakespeare-Würdigung) ist zweifellos freier, reicher, vielseitiger und durchgebildeter als das früherer, selbst ihrer zeitgenössischen, Perioden.

Dies hat mich zu dem Punkt gebracht, den ich als das Hauptproblem der genetischen Ästhetik betrachte: nämlich *die Feststellung der zeitlichen Verschiedenheiten und die Entwicklungsgeschichte des ästhetischen Wertes.* Nachdem die allgemeine Ästhetik *unsere* Auffassung festgelegt hat, hat die genetische Ästhetik die Frage zu beantworten: Wie ist das, was *wir* als ästhetischen Wert betrachten, zum ästhetischen Wert geworden, wie ist er entstanden und wie hat er sich entwickelt?

Die genetische Ästhetik bildet insofern eine notwendige Ergänzung der allgemeinen Ästhetik. Nun wäre diese Frage leicht zu beantworten, wenn wir der Evidenz der früheren Kunstobjekte trauen dürften. Indessen ist die Kunst der Vergangenheit nur zum geringsten Grade eindeutig, und vor dem Rückschluß vom Kunstwerk auf die Motive seiner Entstehung haben uns Ethnologie und allgemeine Ästhetik energisch gewarnt. Übrigens würde diese Prozedur das ganze Problem auf den Kopf stellen. Meiner Ansicht

---

[1]) Womit ich übrigens nicht in das alte Wespennest der normativen contra positiven Ästhetik gestochen haben will.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0064

nach, die ich wohl mit der Mehrzahl teile, kann ästhetischer Wert, Kunsttätigkeit und Kunstgenuß schließlich nur in subjektiver Fassung, als Funktion des ausübenden oder genießenden Subjektes bestimmt werden. Dieser psychologische Charakter der allgemeinen Ästhetik drückt auch der genetischen Ästhetik ihren Stempel auf. Es handelt sich hier deshalb um die Entwicklungsgeschichte des „ästhetischen Gesichtspunktes", wenn ich mit diesem Ausdruck die geistige Verfassung, die „mentalité" bezeichnen darf, in der und vermittels deren wir ästhetische Werte erfahren, Kunst produzieren und genießen.[1]) Es handelt sich nicht oder nur in zweiter Linie um den Ursprung und die Entwicklung der Kunst, die diesem ästhetischen Gesichtspunkt ihre Existenz verdankt. Dies ist ein spezielleres Problem in demselben Sinne, in dem Kunstwissenschaft ein Ausschnitt aus der allgemeinen Ästhetik ist, oder der Kunstwert eine Spezialisierung des ästhetischen Wertes bildet. Allerdings bietet uns die Kunst vom Standpunkt der Methode, als die Fassung par excellence des ästhetischen Wertes, oft einen direkten Anhalt für die Entwicklungsgeschichte des ästhetischen Gesichtspunktes oder Wertes. Doch ist dies nur ein Vorteil in der Praxis, nicht eine tatsächliche Priorität. In dieser Weise unterscheidet sich die Kunstgeschichte mit ihren Problemen von genetischer Ästhetik; es erklärt sich aber auch ihre häufige Verwechslung und die überaus wichtige Stellung, die die Kunstgeschichte, als erste Hilfswissenschaft, zur genetischen Ästhetik einnimmt.

Es läßt keinen Zweifel zu, daß eine Entwicklung oder Verschiebung des ästhetischen Gesichtspunktes im Laufe der Geschichte und Kulturentwicklung tatsächlich vorliegt. Zwar spricht die Kunstgeschichte und leider auch oft die Ästhetik von der „Kunst" der Paläolithiker oder der Australier mit derselben Sicherheit und Überzeugung, wie von der der Griechen oder der Gegenwart. Sie scheint an eine Geschichte der Kunst im Sinne einer mehr oder weniger geradlinigen Entwicklung einer unzweideutigen und klar zu sondernden Lebensäußerung der Menschheit zu glauben, ohne sich die Frage zu stellen, ob denn diese „Kunst" der Primitiven, der alten Kulturvölker, ja der Griechen, vom Standpunkte ihrer Verfertiger „Kunst" (in unserem Sinne) gewesen sei. Diese Annahme aber, die auf der unbewußten Unterschiebung einer Analogie mit modernen Anschauungen beruht, ist nichts weniger als unbestreitbar. Bei den Primitiven konnten die Unterschiede zwischen ihrem und dem europäischen Gesichtspunkt allerdings kaum unbemerkt bleiben, und die Europäer, die zuerst z. B. ihren angeblichen dramatischen Vorführungen beiwohnten, entdeckten bald, daß es sich um etwas ganz anderes als Theaterspiel handelte. Bei den Kulturvölkern, besonders bei den Griechen, sind diese Unterschiede viel geringer, obwohl gewisse Eigentümlichkeiten und Äußerungen uns vor einer Gleichstellung ihrer und unserer Kunst-

[1]) Vor der Verwechslung der genetischen Ästhetik mit der Geschichte der Ästhetik braucht wohl kaum gewarnt zu werden. Die letztere bietet natürlich oft höchst wertvolles Material.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0065

auffassung warnen sollten. Mit dem Mittelalter treten diese Abweichungen wieder mit größerer Bestimmtheit hervor, verlieren sich wieder in der Renaissance, die bedeutende Ähnlichkeit, nicht nur in der Kunstauffassung, mit der Gegenwart aufweist. Doch auch im 16. und 17. Jahrhundert, selbst im 18. Jahrhundert, bestehen die Unterschiede fort, verstärken sich auch noch teilweise, bis wir am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts auf die ersten Formulierungen unseres gegenwärtigen ästhetischen Standpunktes stoßen.

Natürlich darf die genetische Ästhetik sich nicht allein auf die Untersuchung europäischer Kunstentwicklung beschränken. Der Vergleich mit primitiver Kunst ist zwar oft angestellt, aber selten mit hinreichender Würdigung der verschiedenen psychologischen Gesichtspunkte ausgeführt worden. Parallelen zwischen Natur- und Kulturvölkern, sowie vergleichende Studien germanischer, keltischer und griechisch-römischer Kultur und Kunst sind selbstverständlich. Zwar hat der auf europäische Kunst gelegte Nachdruck den Vorteil leichteren Verständnisses für uns, leidet aber andererseits infolge der auf uns lastenden europäischen Kunsttradition unter dem großen Nachteil, uns mehr oder weniger bewußt zu Anpassungen und Konzessionen an vergangene Anschauungen zu verleiten, die in der Geschichte der Ästhetik nur zu bekannt sind. Dieser Nachteil verschwindet bei der Berücksichtigung außereuropäischer Kunstphasen. Leider ist uns, wie ich glaube, der psychologische Hintergrund der mexikanischen Kultur zu wenig bekannt, und die peruanische Kultur zeigt zu starke Eigentümlichkeiten in der merkwürdigen Verbindung von Feudalismus und Sozialismus, um ohne weiteres mit anderen Kulturen in Parallele gesetzt werden zu können. Hingegen eröffnet die chinesische Kunst und Kultur ein neues Feld äußerst wertvollen Vergleichsmaterials. Vor allem bietet das Studium der chinesischen Kunst für die genetische Ästhetik einen großen methodologischen Vorteil: selbst wenn die besonders von Lacouperie[1]) vertretene Ansicht des chaldäischen Ursprungs der chinesischen Kultur sich beweisen ließe — und vorläufig stößt sie noch auf starken Widerspruch unter Sinologen — ist doch die chinesische Kunst und Kultur, trotz der bekannten hellenistischen, indischen, türkischen und persischen Einflüsse relativ so erstaunlich unabhängig von europäischen Einmischungen, daß sie den kaum zu überschätzenden Vorteil bietet, dem circulus vitiosus zu entgehen, der darin besteht, Theorien, die der europäischen Kunst entnommen sind, wieder mit Beispielen aus der europäischen Kultur beweisen zu müssen.

Der Vergleich der Kunstanschauungen der Vergangenheit, soweit sie uns zugänglich sind oder sich aus den Kulturkomplexen, zu denen sie gehören, folgern lassen, mit denen unserer Zeit läßt hauptsächlich zwei Unterschiede in die Augen springen. Es sind dies überdem charakteristische Züge in der Psychologie der Kunstauffassung und Kunst-

[1]) T. de Lacouperie: „The Western Origin of early Chinese Civilisation". 1894.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0066

schöpfung des Einzelnen, und sie setzen hierdurch die genetische Betrachtung in logische Beziehung zur allgemeinen Ästhetik. Es ist erstens der Übergang von einer markiert sozialen zu einer relativ hohen individuellen Bedingtheit der Kunsterfahrung und -tätigkeit, und zweitens der Übergang von fast ausschließlich praktischen Funktionen und Zwecken zu dem relationslosen, von praktischen Absichten freien Charakter, dem „Selbstzweck", dem „Kontemplationswert" unserer Kunst. Diese beiden Eigentümlichkeiten werden von Ethnologen einerseits und Ästhetikern andererseits allgemein zugegeben, und letztere ist z. B. schon von Hirn[1]) ausdrücklich als eine der Schwierigkeiten der Bestimmung des ästhetischen Wertes hervorgehoben worden.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Übergänge, die wohl in Kausalverbindung miteinander stehen, einen radikalen Umschwung in dem Standpunkt der Menschheit der Kunst gegenüber bedeuten. Natürlich ist die Annahme einer einzigen oder geradlinigen Entwicklungsrichtung als in sich unbegründet zu vermeiden. Im Gegenteil hat der oft sehr langsame Übergang keineswegs regelmäßig zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Völkern stattgefunden, sondern hat sich verschieden schnell, mit häufigen Rückschritten,[2]) zu verschiedenen Perioden und in verschieden organisierten Gemeinschaften vollzogen und nur unter besonders günstigen Verhältnissen einen Gleichgewichtszustand erreicht, den wir dann in der Welt der objektiven Kunst als besondere Blütezeit verzeichnet finden. Solche Veränderungen sind undenkbar ohne Motivverschiebungen und Umwertungen, worauf schon Schiller in seinen „ästhetischen Briefen"[3]) und noch kürzlich Schlick[4]) in einem wertvollen Beitrag zu der Frage hingewiesen hat. Es sind dies überdem Wertverschiebungen, die nicht nur die Kunstauffassung betroffen haben, sondern auch auf die Stellung zu Religion, Geschichte, Moral, Philosophie, Rechtspflege und sozialer Organisation von Einfluß gewesen sind. Infolgedessen dürften sich enge Parallelen zwischen den Entwicklungsreihen dieser verschiedenen Daseinssphären und Lebensäußerungen ergeben, die gegenseitige Schlüsse gestatten, sich gegenseitig beleuchten und ein interessantes Licht auf die ganze Entwicklung werfen.

Bei einem so komplexen Tatbestand, wie die Kunst ihn darbietet, ist es an sich unwahrscheinlich, daß Kunsttätigkeit einer einzigen Quelle

---

[1]) Y. Hirn: „Psychological and Sociological Study of Art", Mind. N. S. vol. IX. 1900 (Teilweise im ersten Kapitel der „Origins of Art" wiedergegeben).

[2]) Solche Rückschritte dürften sich wohl meistenteils auf Kultur-Einflüsse und Kultur-Überflutungen zurückführen lassen; vgl. S. 70 Anm. 4.

[3]) Schiller: „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" (besonders Brief 27).

[4]) M. Schlick: „Das Grundproblem der Ästhetik in entwickelungsgeschichtlicher Beleuchtung", Arch. f. d. ges. Psych. Bd. XIV. S. 102 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0067

entsprungen sein kann, abgesehen davon, daß die Entstehung der Kunst als Befriedigung eines einzelnen Triebes oder Bedürfnisses auch psychologisch zweifelhaft erscheint. Wie auch Schlick bemerkt, ist freilich die Annahme gerechtfertigt, daß a priori die Kunst, um sich zu erhalten, einen Nützlichkeitswert besessen haben muß. Doch schränkt die Beobachtung[1]), daß hie und da auch äußerst nützliche und sogar notwendige „Künste" und technische Errungenschaften durch äußere Umstände zum Aussterben gebracht werden können, dieses Prinzip in gewissem Sinne ein. Dennoch erscheint in der Tat die „Kunst" der Primitiven (und vermutlich ebenso der vorgeschritteneren Kulturen), soweit uns ihre Motive bekannt sind, als eine eigentümliche Vermischung von relativ sehr unbedeutenden ästhetischen Werten mit überaus hohen Werten persönlich-praktischer und sozial-nützlicher Art. Unter praktischen Werten verstehe ich eine Anzahl von Zwecken und Funktionen, wovon einige von unserem heutigen Standpunkte eher den ideellen Werten zugerechnet werden würden, deren ideeller Charakter aber für den Wilden hinter ihrem konkret-nützlichen Zwecke zurücktritt. Mit „praktischen Werten" meine ich deshalb: erstens persönlich-utilitarische Funktionen, persönlichen Vorteil, persönliche Annehmlichkeit und persönliche Schaustellung (self-display) besonders physischer Kraft und körperlicher Geschicklichkeit, und ich würde dieses letztere dem so oft gebrauchten „Ausdruck" vorziehen, da dieses so leicht zu Mißverständnissen Anlaß gibt und, wie ich glaube, in dem gewöhnlichen ästhetischen Sinn auf Primitive nicht anwendbar ist; zweitens solche Nützlichkeitswerte, die auf dem Verhältnis des Einzelnen zu seinem Gemeinwesen beruhen, wie esprit de corps, Stammesbewußtsein, soziale Stellung und auch das, was wir heutzutage als rechtliche und ethische Anschauungen bezeichnen würden; und endlich Werte, die sich auf gemeinsam verehrte Gottheiten, Naturkräfte, Dämonen, Geister usw. beziehen (magisch-religiöse Ansichten). Es ist charakteristisch, daß nach der „Cambridger anthropologischen Expedition nach Torres Straits"[2]) von den Motiven, die die Eingeborenen zum Körperschmuck veranlaßten, unter sechs Kategorien nur e i n e wirklich dem Zweck des Schmuckes diente, während die anderen sozialen Observanzen (Totemzeichen, Gesellschaftsstufen, Brüderschaftsabzeichen, Eigentumszeichen, kommemorativen, therapeutischen, magischen und Fest- und Trauerzeichen) entsprungen waren.

Was sich so bei Naturvölkern konstatieren läßt, kann ebenfalls, wenn auch in höherer Differenzierung, aber selten in klarer Sonderung, bei den

---

[1]) Vgl. W. H. R. Rivers: „The Disappearance of useful Art", in Festschrift an Westermark, 1912; F. Graebner, „Die melanesische Bogenkultur", Anthropos, Bg. IV. S. 746.

[2]) „Report of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits", 1912, vol. IV. S. 14; vgl. auch A. C. Haddon: „Evolution in Art". 1895. S. 200 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0068

alten Kulturvölkern beobachtet werden. Die praktische, besonders magisch-religiöse und hieratische Bedeutung der Kunst der chaldäisch-babylonischen Kultur, der ägyptischen Kunst ist bekannt. Ebenso ist in China besonders die Chou-Dynastie (1122 bis 249 v. Chr.) von einem eigentümlichen religiösen geometrischen Symbolismus durchdrungen, der zusammen mit einem hochentwickelten Bureaukratismus dieser Periode ihren Stempel aufdrückt und den Beweis liefert, daß, obgleich dies die erste „historische" Epoche chinesischer Geschichte ist, sie doch das Ende, nicht den Anfang einer Entwicklungsreihe darstellt. Erst mit dem Zusammenbruch dieser Dynastie durch die Ch'in und dem Antritt der Han-Dynastie (206 v. Chr.) wurde die Chou-Kultur durch eine neue soziale Organisation und neue Kunstanschauungen verdrängt.[1]) Trotzdem schon zu dieser Zeit die ersten Anfänge einer spezialisierten Kunstauffassung auftreten, hat die chinesische Kunst besonders unter dem Einfluß des Taoismus und Buddhismus ihren magisch-praktischen Zweck noch bis zur ersten Blütezeit der Malerei und Dichtkunst unter der T'ang-Dynastie (618 bis 907) behauptet.[2]) Selbst bei den Griechen finden wir noch verstreute Spuren der ursprünglich undifferenzierten Wertungen, einerseits in Überresten magischer Wirksamkeit, wie vielleicht in der pädagogischen Auffassung der Musik, sowie in der Kartharsis-Theorie, die wenigstens in ihrer ursprünglichen Bedeutung magischen Anschauungen entstammt, andererseits in der Vermischung ethischer und ästhetischer Werte, wie sie z. B. in der Formel des *καλὸν κἀγαθόν* zum Ausdruck kommt.

Eine ähnliche Einmischung sozial-praktischer Zwecke in Kunstabsichten ist bekannt in der mittelalterlichen Unterordnung der Kunst unter religiöse Ansichten und Dogmen zum Zweck religiöser Erbauung und Belehrung durch die ersten Wandmalereien und Bilder in Kirchen,[3]) durch dramatische Schaustellungen, religiöse Dichtung, Architektur, Skulptur und Kunstindustrie. Sie bildet den Gegenstand des überaus reichen letzten Werkes Y. Hirns.[4]) Ein besonders wertvolles Anzeichen von vor sich gehenden Wertverschiebungen und sich ändernden psychologischen Motiven bilden die Dekrete und Bestimmungen der kirchlichen Autoritäten, die die

---

[1]) Vgl. E. Chavannes: „Mémoires Historiques de Sseu-Ma-Ts'ien" vol. I (Introduction).

[2]) Vgl. H. A. Giles: „Introduction to the Study of Chinese Pictorial Art", 1905 (passim). Ein überaus wertvoller Beitrag zu dieser Entwicklung ist kürzlich von Petrucci geliefert worden, worin er die Auffassung des berühmten chinesischen Kanons der Malerei vom 5.—17. Jahrhundert verfolgt. R. Petrucci: „Le Kie Tseu Yuan Houa Tschouan", T'oung Pao vol. XIII. 1912.

Für die Gleichstellung des Künstlers = Zauberer in der indischen Kunst vgl. E. B. Havell: „Ideals of Indian Art", 1911. S. 36.

[3]) Im Laufe des 5. Jahrhunderts allgemein verbreitet.

[4]) Y. Hirn: „The Sacred Shrine". 1912.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0069

Kunstausübung betreffen.[1]) In besonders starrer Form zeigt sich die Vermischung ästhetischer und religiös-ethischer Wertungen in der russischen Ikon-Malerei. Daß sich hier der alte Gesichtspunkt noch bis auf den heutigen Tag erhalten hat, beweist ein unter den Auspizien des heiligen Synod veröffentlichtes Werk, worin der Verfasser in oft geradezu grotesker Weise gegen die Lästerlichkeit der westeuropäischen Heiligenbilder fulminiert.[2]) Die klarste Entwicklung und allmähliche Spezialisierung des Kunstwertes zeigt wohl die Geschichte des neueren Dramas, von der Agape der ersten Christen durch das liturgische Kirchenspiel und mittelalterliche Drama bis zum Theater des 16. und 17. Jahrhunderts und unserer Zeit, eine Entwicklung analog der des griechischen Dramas, nur infolge der historischen Nähe viel feiner in den Abstufungen und der Scheidung der einzelnen Phasen.

Andererseits zeigen gewisse Perioden der Geschichte die Ansätze der Differenzierung, die erst die moderne Zeit zum größten Teil zur Ausbildung gebracht hat. Diese Perioden stellen sich mit wenigen Ausnahmen als Glanzpunkte und Blütezeiten der Kunst dar; selbst den Ausnahmen, deren künstlerischer Ruhm entweder durch nationale oder moralistische Vorurteile oder durch eine falsche kunstgeschichtliche Auffassung eingeschränkt war, wird neuerdings eine Ehrenrettung zuteil. In die erste Gruppe gehören das perikleische Zeitalter, die Renaissance, im Orient die T'ang-, Sung- und Ming-Dynastien und die berühmte Chien-lung-Periode des 18. Jahrhunderts; zu den scheinbaren Ausnahmen die hellenistische Zeit, die spät-römische Epoche[3]) und das 18. Jahrhundert. Keines dieser Zeitalter ist ganz frei von Beimischung extra-ästhetischer Werte in ihren Kunstanschauungen; dennoch zeigt jede einen besonderen Fortschritt in der einen oder anderen Richtung.[4]) Stets repräsentiert die Kunst in solchen Fällen — ebenso wie

---

[1]) Besonders die Bilderstreitigkeiten, die auf dem 7. allgemeinen Konzil (zu Nicaea) 787 zum Austrag kamen. Die Überreste einer magischen Übertragbarkeit geistiger Kräfte und Eigenschaften zeigen sich, wie auch im Reliquien-Kult, in der Auffassung, daß (nach dem Texte des Glaubensdekrets) „wir durch die Abbildung an das Original erinnert und zu einer gewissen Teilnahme an seiner Heiligkeit geleitet werden." (Hefele: „Konziliengeschichte", Bd. III, S. 467). Der Einfluß der Beschränkungen, die der kirchlichen Kunst auferlegt werden, auf die Kunstübung ist schon oft hervorgehoben worden. Ähnliche und viel krassere Einschränkungen fanden in der russisch-orthodoxen Kirche durch den Sobor von 1554 statt. Man beachte auch die Bedeutung des Ediktes von 1548, das in Frankreich die Aufführung von Mysterien und Passionsspielen untersagte.

[2]) Б. И. Успенскій: „Очерки по Исторіи Иконописанія." СПБ. (Kein Datum, Ende der neunziger Jahre erschienen.)

[3]) Zur „Rettung" dieser Kunstperiode vgl. E. Strong: „Roman Sculpture", 1907 (bes. die Einleitung).

[4]) Hierin liegt die Gefahr von Vergleichen zwischen Kunstleistungen, die von unserem Standpunkt gesehen vielleicht Ähnlichkeiten zeigen, aber als Produkte ganz

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0070

die Kunst des Einzelnen — einen Schwebezustand, ein äußerst labiles Gleichgewicht zwischen einer großen Anzahl von Faktoren, deren leiseste Störung den „Verfall der Kunst“, wie es die Kunstgeschichte gewöhnlich nennt, herbeiführt oder, wie es die genetische Ästhetik ausdrücken könnte, Änderungen im ästhetischen Gesichtspunkt verursacht, die sich in veränderter Kunsttätigkeit und Kunstauffassung widerspiegeln. —

In aller Kürze möchte ich wenigstens einige der Faktoren berühren, die bei derartigen Wertverschiebungen mitwirken, um klarer zu machen, wie ich mir eine solche Entwicklung des ästhetischen Gesichtspunktes vorstelle.

1. Die erste Gruppe umfaßt sowohl negative als positive Faktoren:

a) Negative Faktoren der Abnahme des direkt-persönlichen Nützlichkeitswertes. Dieses Zurücktreten des persönlichen Utilitarismus dürfte sich wieder in verschiedene Stufen zerlegen lassen, die allerdings nicht notwendig sukzessiv eintreten: der Verlust des praktischen Nützlichkeitswertes, wie er sich zum Beispiel in der Herstellung von Waffen, Geräten, Werkzeugen und Kleidungsstücken findet, deren ursprünglich praktische Verwertung allmählich einer symbolischen, zeremoniellen oder allgemeinen ideellen Bedeutung Platz macht. Derartige Gegenstände zeigen oft einen Grad und Charakter der Verzierung, der eine praktische Benutzung unmöglich machen würde. Hiermit bildet sich der Übergang zu nur nominellen Nützlichkeitswerten, wie sie sich oft in Geräten und anderen Gegenständen darbieten, die als Geschenke, Abzeichen des gesellschaftlichen Ranges oder als Tauschartikel und Geldwährung benutzt werden. Selbst wenn derartige Werkzeuge eine praktische Verwendung zulassen, wie es bei Tauschartikeln wenigstens teilweise der Fall sein muß, verschiebt sich doch jedenfalls der psychologische Gesichtspunkt, von dem aus der Gegenstand betrachtet wird. Besonders muß diese Verschiebung eintreten, wenn Artikel in hinreichender Menge zu Exportzwecken hergestellt werden. Von diesem Gesichtspunkt aus sind die Anfänge der Geldwährung, der Abzeichen sozialer Abstufungen und die Entwicklung des Tauschhandels von bedeutendem Interesse für die genetische Ästhetik. Die Übergänge selbst vom praktischen zum nominellen Wert lassen sich oft in der Entwicklung beobachten, und Beispiele z. B. sozialer Abzeichen finden sich sehr häufig in allen Stadien wachsender Bedeutung unter Primitiven in Form von Ornamenten, Waffen, insbesondere von dekorierten Keulen und Äxten bis zu den Staats- und Galawaffen, Szeptern usw. der Gegenwart. Als dritte Stufe findet sich der Übergang

---

verschiedener Kulturstufen und psychologischer Motive an sich unvergleichbar sind. Besonders viel ist in dieser Hinsicht von der literarischen Forschung, z. B. über die Entwicklung des Volksliedes gesündigt worden, wie von Böckel: „Psychologie des Volksliedes“; vgl. auch zu dieser Frage: P. Levy: „Geschichte des Begriffes Volkslied“, 1911, und als Warnung vor solchen Parallelen das auch für genetische Ästhetik überaus interessante Werk H. M. Chadwick's: „The Heroic Age“, 1912.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0071

zum zeremoniellen oder Kultwert in Geräten, Verzierungen, Mustern usw., denen eine magisch-religiöse Bedeutung beigemessen wird, oder die bei Einweihungen oder sonstigen Zeremonien Verwendung finden. Endlich verschwindet auch diese Wertung, und mit dem Verlust der zeremoniellen Wertbedeutung tritt der Nützlichkeitswert ganz in den Hintergrund.

Eine parallele Erscheinung zu dieser Entwicklung findet sich auch in der Wertverschiebung auf religiösem Gebiet, die in ihrem Einfluß auf die Kunstübung von besonderem Interesse ist, nämlich der Übergang von der natürlichen zur ethischen Auffassung der Gottheit.[1]) Wenn wir die von Leuba[2]) vorgeschlagene Entwicklung des religiösen Gefühls von Furcht zu Ehrfurcht (= Gefühl der Erhabenheit), Verehrung (ethische Würdigung) und Liebe annehmen, so finden wir in dem Übergang von Furcht zu Ehrfurcht eine ähnliche Verschiebung vom persönlich-praktischen Standpunkt zu einer unpersönlicheren, ideelleren Auffassung.[3]) Das Erhabene bildet auf diese Weise einen höchst bedeutsamen Knotenpunkt, in dem die Entwicklungslinien des religiösen und ästhetischen Gesichtspunktes sich kreuzen. Infolgedessen hat das religiöse Gefühl in der ethischen Form der Hauptreligionen, soweit kein dogmatisches Hindernis wie beim Islam im Wege stand, die Entwicklung des ästhetischen Gesichtspunktes innerhalb gewisser Grenzen bedeutend gefördert. Es ist einer der häufigen paradoxen Fälle, wo eine Gruppe von Faktoren, die letzten Endes antiästhetisch wirken, zur ersten Entwicklung des ästhetischen Gesichtspunktes notwendig gewesen zu sein scheinen — ein genetisches Beispiel dessen, was ich in meinem oben erwähnten Aufsatze die „Antinomie der Distanz“ genannt habe. Auf Beispiele einzugehen, ist kaum nötig. Nur als besonders instruktiv möchte ich auf den Einfluß hinweisen, den der Buddhismus in Indien[4]) auf die Kunst im allgemeinen und in China und Japan auf die frühere Entwicklung der Landschaftsmalerei und Naturpoesie[5]) ausgeübt hat, indem er das direkt-praktische, oft sogar feindliche Verhältnis des Primitiven zur Natur aufhob und mit Ideengehalt füllte.

Indessen ist die Beziehung zwischen Religion und Kunst nicht hierbei stehen geblieben, sondern hat sich zu einer Spaltung entwickelt, wozu der Keim schon in der Trennung des ästhetischen vom praktischen Interesse lag. Es ist eine Bedingung des Übergangs von Kultus und Zeremonie zu reiner Kunstform, daß der Kultwert allmählich zurücktritt und schließlich vergessen wird. Das ist im griechischen Drama in der Entwicklung von

[1]) Vgl. J. Leuba: „A psychological Study of Religion; its origin, function and future“. 1912. S. 96.

[2]) ibid. S. 132.

[3]) ibid. S. 146.

[4]) Vgl. Havell, l. c. S. 24. 55.

[5]) Vgl. L. Binyon: „Painting in the Far East“. 1908. S. 127—128. R. Petrucci: „Les Charactéristiques de la Peinture Japonaise“, Revue de l'Université de Bruxelles, Jan. Fév. 1906/7, S. 290—302.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0072

Äschylus über Sophokles zu Euripides,[1]) im mittelalterlichen Drama, bei vielen Tänzen, in der Musik, besonders in der Kunst der Renaissance zu beobachten. Schon unter Naturvölkern finden sich interessante Beispiele einer Verdoppelung des Kultgegenstandes in der Form des ursprünglichen, besonders heiligen Kultobjektes (ein Stein, Baum oder sonstiger natürlicher Repräsentant des Gottes) und des neueren Kunstgegenstandes (Statue oder Bild), der den Gott darstellt. Griechische Beispiele sind im Zeuskult bekannt und im Kult der Diana von Ephesus wahrscheinlich. Psychologisch führt ein solcher Dualismus der Verehrung zu einem doppelten Gesichtspunkt, wie man ihn z. B. mehrfach in den Schilderungen des Pausanias findet.

b) Die positive Seite der Entwicklung besteht in dem schon angedeuteten Hervortreten in direkt-persönlicher und rein-sozialer Wertungen, der Bildung patriotischer, nationaler und moralischer Ideale, die eine Unterordnung des persönlichen Vorteils unter allgemeine Zwecke erheischen. Die künstlerische Bedeutung dieser Entwicklung habe ich schon berührt. Sie wird allgemein anerkannt, aber nur zu oft überschätzt in Anpassung an die Ideale gewisser Kunstepochen, wie der griechischen oder mittelalterlich-christlichen Kunstanschauungen. Denn die in solchen Wertungen liegenden Gesichtspunkte repräsentieren nicht die Kunstwertung an sich, sondern haben nur im Lauf der Geschichte zur Differenzierung des Kunstwertes vom persönlich-praktischen Werte beigetragen. Nationale und ethische sowie religiöse Ideale haben zweifellos unter gewissen Bedingungen den Gleichgewichtszustand herbeizuführen geholfen, der in Blütezeiten der Kunst (wie der griechischen) oder in besonderen Kunstleistungen (wie in der franziskanischen Dichtung) seinen Ausdruck findet. Eine Bedingung z. B., wie die, daß solche soziale Werte für den einzelnen anschaulich und sein Bewußtsein direkter Beziehungen zu ihnen unangetastet bleiben, war jedoch nur unter ganz besonders günstigen sozialen und politischen Verhältnissen möglich. Dies zeigt der künstlerische Abbruch, den sie erlitten, sobald, wie im spätrömischen Reich und noch mehr in unserer Zeit, der geographische Umfang der politischen Einheit zu groß und die sozialen Verhältnisse zu komplex wurden, um die persönlichen Beziehungen in ihrer Anschaulichkeit aufrecht zu erhalten. Es ist charakteristisch, daß sie noch am längsten in militärischer und kriegerischer Form künstlerisch verwertbar geblieben sind.

2. Eine zweite Gruppe von Faktoren wird gebildet durch die Umwandlung der „mechanischen" zur „organischen Soli-

[1]) Vgl. Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie"; A. W. Verrall: „Euripides the Rationalist". 1895. Allgemein vgl. Ridgeway: „The Origin of tragedy". 1910.

Vgl. auch die interessante Säkularisierung des Kakemono (Petrucci: „Le Kie Tseu Yuan usw." S. 74—76).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0073

darität" des Gemeinwesens (um Dürkheims[1]) Ausdruck zu brauchen), mit der Entwicklung der Arbeitsteilung und beruflichen Spaltungen.

Dieser Übergang berührt die Entwicklung des ästhetischen Gesichtspunktes in mehrfacher Weise:

a) Psychologisch z. B. unterstützt er die Ersetzung der persönlichen Bewunderung für die Geschicklichkeit des Verfertigers eines Gegenstandes durch die unpersönliche Bewunderung des Gegenstandes selbst. Denn solange es noch keine berufliche Scheidung gibt, ist die Anerkennung einer Arbeit, die ich ebenso gut wie ein anderer leisten könnte oder sollte, mit stark persönlichen Elementen (wie z. B. Neid) durchsetzt, die verschwinden, sobald die Geschicklichkeit des anderen als die natürliche Qualifikation seines Berufes aufgefaßt wird. Hierdurch verschiebt sich die Bewunderung vom Verfertiger auf den Gegenstand selbst. Als spezieller Fall ist die Berühmtheit einzelner unter Primitiven, als Tänzer, Verfertiger von Geräten, Sänger oder Musiker eine für die genetische Ästhetik überaus interessante Frage. Leider ist sie im allgemeinen kaum hinreichend untersucht worden; es ist oft unklar, worauf sich ein solcher Ruhm tatsächlich stützt: ob auf persönliche (körperliche) Fertigkeit, auf die Erfindung neuer technischer Mittel oder auf die Art der von ihnen hergestellten Gegenstände.[2]) Immerhin ist ermittelt worden, daß in der Musik Eingeborene, besonders häufig Frauen, einen Ruf als Komponisten genießen, der ästhetischer Würdigung sehr ähnlich sieht.[3]) Ebenfalls in Beziehung hierzu steht die Frage des Urheberrechtes. Am auffallendsten ist seine Abwesenheit in den paläolithischen und vielen primitiven Felszeichnungen und Malereien. Für Erzählungen und auch Musik sowie für gewisse Muster scheint es eine Art von Urheberrecht zu geben, aber allerdings nicht in unserem Sinne des geistigen Eigentums, sondern eher als Besitz besonderer sozialer Anrechte oder magischer Mittel. Immerhin ist die Entstehung und Ausbildung des Urheberrechtes ein gewisser Wahrscheinlichkeitsbeweis für eine ziemlich vorgeschrittene Entwicklungsphase des ästhetischen Gesichtspunktes.

b) Berufliche Spaltungen bilden wohl auch zum Teil die Grundlage für die technische Entwicklung, die innerhalb gewisser Grenzen[4]) die Entstehung eines reinen Kunstwertes bedingt. Insofern ist die Geschichte der Erfindung auf dem technischen Gebiete der Kunst von Wichtigkeit, ganz abgesehen von seinem rein kunstgeschichtlichen Interesse als Einfluß, der oft ganzen Kunstperioden ihre Richtung gegeben hat. Fast überall

---

[1]) E. Dürkheim: „La Division du Travail Social". 1893. S. 187—188, 198.

[2]) Natürlich muß vor der Verwechslung von Person, als Träger physischer Geschicklichkeit und auch geistiger Überlegenheit, mit „Persönlichkeits"-Wertung (in unserem Sinne) gewarnt werden.

[3]) Vgl. z. B. „C. Anthrop. Exped. to Torres Straits", S. 240, 241.

[4]) Vgl. Bullough, l. c. S. 105—106.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0074

unter Primitiven finden wir, wie bei den mythischen Kaisern Chinas oder den sagenhaften Dädaliden, die Erinnerung an besonders hervorragende Männer der Vergangenheit, die die Stammesgenossen mit irgendwelcher bedeutenden technischen Erfindung beschenkt haben.

c) Vielleicht lassen sich hier auch Beziehungen zur Entwicklung der künstlerischen Komposition konstatieren. Die Auflösung realistischer Darstellungen, besonders von Tieren, in geometrische Muster ist erwiesene Tatsache,[1]) obwohl mit Recht darauf hingewiesen worden ist, daß auch der umgekehrte Weg nicht undenkbar sei.[2]) Auf diesen Streitpunkt will ich hier natürlich nicht eingehen.[3]) Was mir von Wichtigkeit erscheint, ist die Möglichkeit, wenn einmal die praktische Bedeutung und Symbolik der hergebrachten Darstellungen abgeschwächt und verloren gegangen sind, mit Einzelheiten derselben zu „spielen", sie aus dem traditionellen Schema herauszureißen und neue Kombinationen zu versuchen, die sich besonderen räumlichen Erfordernissen besser anpassen.[4]) Die Versuchung dazu dürfte unter beruflichen Künstlern weit stärker sein, als unter Laien, wie ja Künstler so oft durch angebliche Mißachtung hergebrachter Sitten unter Laien Anstoß erregt haben.

Diese drei Punkte lassen sich allgemein zusammenfassen als Entwicklung des Künstlers als Stand und Beruf gegenüber dem Laienstand, den Nichtkünstlern, dem Publikum. Es ist eine Arbeitsteilung, deren Anfänge sich schon unter Naturvölkern finden, wenigstens in der Form einer Scheidung zwischen Publikum und Handwerkern. Die fernere Spaltung in Handwerker und Künstler ist, wie bekannt, viel später. Im perikleischen Zeitalter hatte sich diese Differenzierung noch nicht herausgebildet, wiewohl der Unterschied zwischen „Kunst" und „Kunsthandwerk" im 5. Jahrhundert allmählich auftritt. Diese Entwicklung scheint etwa zur selben Zeit auch in China vor sich gegangen zu sein, da wir eine Inschrift vom 2. Jahrhundert vor Christo besitzen, die unter der Han-Dynastie auf die Existenz von Spezialisten in Steinarbeiten hindeutet und den für die Arbeit bezahlten Preis mitteilt.[5]) Zur selben Zeit tauchen in China auch die ersten

[1]) Vgl. z. B. A. C. Haddon, l. c. S. 118 ff.; K. v. d. Steinen, „Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens", 1897², S. 230 ff., 241 ff.

[2]) Vgl. v. d. Steinen, auch Stephan: „Südseekunst", 1907, S. 54—55.

[3]) Die drei verschiedenen Möglichkeiten der Entwicklung sind schon von Graebner: „Methode der Ethnologie" 1911. S. 153—154 angegeben worden. Es wäre interessant, von der ethnologischen Forschung Aufschluß über folgende drei Punkte zu erhalten: Wenn Eingeborene ein Muster als Tier bezeichnen, fassen sie das Muster (a) als realistische Darstellung auf; oder (b) als Symbol (fragmentarische Darstellung); oder ist (c) die Bezeichnung als Tier nur der konventionelle Name des Musters (wie unser „Mäander"), ohne je das Tier dargestellt zu haben? Vgl. hierzu Stephan, l. c. S. 48—49. Über Entstehung des chinesischen „Mäanders" vgl. Hirth: „Chinesische Studien", 1890. S. 234.

[4]) Vgl. das instruktive Beispiel bei v. d. Steinen, l. c. S. 246. 250.

[5]) E. Chavannes: „La Sculpture en Pierre en Chine au temps des deux Dynasties Han". 1893. S. XII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0075

überlieferten Namen von Malern auf.[1]) Erst in der Spätrenaissance befestigt sich die Unterscheidung zwischen Künstler und Handwerker, die in unserer Zeit zum Teil durch die Maschinentechnik sich so übermäßig verschärft hat. Für die ganze Entwicklung ist die Geschichte der Art der Kunst- und handwerklichen Tradition von Interesse. Schon unter den Primitiven finden sich Künstlerfamilien und die Bildung von Brüderschaften mit Kunstgeheimnissen, wozu Zutritt nur durch zeremonielle Einweihung möglich ist.[2]) Auch schon als Substrat für die technische Tradition ist es von Bedeutung für die allgemeine Ästhetik, das berufliche Lehrsystem in seinem Wechsel von den abgeschlossenen Genossenschaften des Mittelalters zu dem Lehrlingssystem der Renaissance und dem heutigen Akademie- und Schulwesen zu verfolgen. Für die genetische Ästhetik ist diese Entwicklung von besonderem Wert; denn daß jede dieser Lehrarten und Traditionsweisen auch auf die jeweilige Kunstauffassung zurückgewirkt hat, wäre wahrscheinlich, selbst wenn wir keine tatsächlichen Beweise für diesen Einfluß besäßen.

3. Zum Schluß sei noch auf einen vielleicht allgemeinsten Faktor kurz hingewiesen, den eine gewisse ethnologische Schule[3]) für kulturelle Fortschritte überhaupt besonders verantwortlich macht: auf die Berührung verschiedener Kulturen miteinander. Vom Standpunkt unseres Problems kann wohl kaum zu viel Gewicht auf diesen Vorgang gelegt werden, denn die Interferenz zweier Kulturen beeinflußt alle die vorher erwähnten Entwicklungsphasen mehr oder minder. Natürlich hängt der Wert und Erfolg solcher Berührungen von einer Masse von Bedingungen ab, von denen einige, wie die Dauer, numerische Größe der Berührung, relative Höhe der Kulturen usw. schon Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben.[4]) Jedenfalls führen Kulturberührungen, seien sie durch Krieg, Forschung, Reisen, Handel oder Zufall bedingt, durch die Erweiterung des geographischen, nationalen und persönlichen Horizontes direkt oder indirekt

---

[1]) B. Laufer: „Jade: A Study of Chinese Archeology and Religion. 1911. S. 232—233.

[2]) Solche Künstlerfamilien soll es (nach Stow: „Native Races of South Africa", 1905, S. 76) unter den Bushmen gegeben haben. Die Existenz einer Art von Genossenschaft ist sogar für die paläolithischen Höhlenmalereien von Cartailhac und Breuil (l. c. S. 133) als wahrscheinlich bezeichnet worden.

[3]) Vgl. F. Graebner: „Methode der Ethnologie", 1912; W. H. R. Rivers, „Contacts of Peoples" (Presentation volume to Professor W. Ridgeway 1913).

[4]) Vgl. Rivers, l. c.; Vierkandt, „Die Stetigkeit im Kulturwandel", 1908. S. 116 ff. Vermutlich handelt es sich, wie mir der Abbé Breuil mitteilte, bei dem Übergang der paläolithischen zur neolithischen Kunst um derartige Kultur-Interferenzen, nicht um eine innerhalb der paläolithischen Kultur selbst wirksame Entwicklung (wie Verworn anzunehmen scheint). Vgl. auch Graebner (Anthropos Bd. IV. S. 1026).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0076

zur Schwächung traditioneller Anschauungen, zum Zusammenbruch dogmatischer Lehren, zur Erleichterung des auf dem Einzelnen lastenden sozialen Druckes, zur Einführung neuer Ideen, neuer technischer Fortschritte, zur Stärkung des individuellen Rechtes und allgemein zur Bereicherung kollektiver und persönlicher Erfahrungen, die letzten Endes einen bestimmenden Einfluß auf die Kunstanschauungen ausüben. Derartige Interferenzen haben mehr als einmal Kunstperioden von Bedeutung eingeleitet. Unter Primitiven haben sie sich oft in Gestalt einer sagenhaften, halbgöttlichen Persönlichkeit verkörpert, die dem Volke die eine oder andere Wohltat gebracht hat. Der Import von Handwerks- und Kunsterzeugnissen ist auch unter Naturvölkern erwiesene Tatsache und erstreckt sich manchmal selbst auf die notwendigsten Gerätschaften. Es ist kein Zufall, daß die großen Kunstperioden Chinas, die Han, T'ang, Sung und Ming-Dynastien auch Epochen lebhafter Handelsbeziehungen waren. Das perikleische Zeitalter[1]) wäre ohne die von Solon, Themistokles und Perikles bewußt unterstützten Einwanderungen von Klein-Asien zur Erhöhung des attischen Exporthandels und der Kunstindustrie ebensowenig denkbar, wie die Blütezeit der Renaissance ohne die Berührung mit Byzanz, der arabischen Kultur und den Entdeckungen des Zeitalters. In unserer Zeit sehen wir den Ring solcher Kulturübernahmen sich schließen durch die Berührung der europäischen Kultur mit dem Orient, im 19. Jahrhundert mit Indien und Japan, im 20. mit dem wachsenden Verständnis und der höheren Würdigung, die wir der ehrwürdigen Kultur Chinas entgegenbringen.

In dieser Weise scheint sich mir das Problem einer genetischen Ästhetik zu formulieren, d. h. das genetische Studium der Kunst, das, anstatt der Kunstgeschichte, der Völkerpsychologie oder Ethnologie entlehnt zu sein, auf rein ästhetischer Grundlage ruht. Die große Schwierigkeit der Lösung liegt zum größten Teil in dem psychologischen Charakter der Entwicklung. Für die Zeit der Hochkulturen besitzen wir zwar ein direktes Tatsachenmaterial, in Form ihrer schriftlich niedergelegten Ansichten über Kunst, Religion, Philosophie und Recht. Für die niederen Kulturen dürfte sich, wenn auch nur spärlich, psychologische Evidenz direkt durch ethnologische Forschung beschaffen lassen; aber zum großen Teil wird sich hier das Studium wohl immer auf indirekte objektive Kriterien stützen müssen. Hierzu dürften sich einige der angegebenen Faktoren der Entwicklung, soweit sie sich in materieller Kultur, sozialen Einrichtungen, Kunsttätigkeit, religiösen Ansichten usw. verdichten, verwenden lassen. Zu diesem Zweck ist jedoch eine vorsichtig ausgebaute Methodik unumgänglich; nur dann darf die genetische Ästhetik hoffen, aus den luftarmen Höhen der Spekulation zum festen Boden objektiver Tatsachen zu gelangen, auf deren Grundlage ein Gebäude von dauerndem Wert errichtet werden kann.

---

[1]) A. E. Zimmern: „The Greek Commonwealth", 1911, S. 347.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0077

Diskussion:

Herr J. Schulz vermißt die nähere Analyse dessen, was das Volk unter ästhetischem Erlebnis versteht, und eine schärfere Trennung zwischen diesem Erlebnis und dem (ästhetisch gleichgültigen) Zwecke von dessen Herbeiführung; nur mit der Entwicklung des Erlebnisses selber habe sich die genetische Ästhetik zu beschäftigen. — Auch hat er den Eindruck, daß der Vortrag den ästhetischen Genuß zu einseitig mit dem Kunstgenuß identifiziere.

Herr E. Bullough: Die Bedeutung einer besonderen Theorie des ästhetischen Eindrucks ist relativ untergeordnet, vorausgesetzt daß sie dem 3. Postulate genügt. Ich habe absichtlich keinen Nachdruck auf meine persönlichen Ansichten in diesem Punkte gelegt, weil sie schon im 5. Bande des „British Journal of Psychology" veröffentlicht worden sind, und nur der Erklärung halber erwähnt, daß meine Theorie sich in vielen Punkten mit der Külpes berührt.

Entschieden muß ich mich gegen die Ansicht verwahren, als ziele ich in meinen Ausführungen nur auf die Kunst im engeren Sinne ab. Ich betrachte im Gegenteil die Kunst und den Kunstwert als Ausschnitt oder Spezialisierung des ästhetischen Wertes überhaupt; es ist der letztere mehr als der erstere, der den Gegenstand der genetischen Betrachtung bildet. Die Bedeutung, die dem speziellen Kunstwert hierbei zukommt, habe ich schon im Laufe des Vortrages erörtert. Der Umstand, daß z. B. die ästhetische Naturbetrachtung eine so geringe Rolle in meinen Ausführungen spielt, hat ihren Grund darin, daß, soweit die Ethnologie uns hierüber unterrichtet, der ästhetische Naturgenuß bei den Primitiven fast gänzlich fehlt. Historisch erscheint der ästhetische Naturgenuß nicht als etwas Ursprüngliches, sondern im Gegenteil als eine sehr späte und höhere Verfeinerung des ästhetischen Genusses überhaupt. Die genetisch-ästhetische Bedeutung dieser Tatsache liegt eben darin, daß sie den Beweis für eine Entwicklung und Differenzierung der ästhetischen Auffassung und für eine dem ästhetischen Gesichtspunkte zugrunde liegende Wert-Verschiebung liefert.

---

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0078

Theodor Ziehen:

Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik[1])

Die experimentelle Ästhetik untersucht die ästhetischen Objekte und Wirkungen systematisch unter künstlich vereinfachten, konstanten, jederzeit in derselben Weise wiederherstellbaren Bedingungen. Die methodischen Schwierigkeiten — Abgrenzung, Isolierung, Maß des Ästhetischen, Kompliziertheit der subjektiven Bedingungen — lassen sich überwinden. Praktisch ist jederzeit die sogenannte objektive mit der subjektiven Methode zu verbinden. Historische, ethnologische und entwicklungsgeschichtliche Ausdehnung des Experiments ist unerläßlich. Unter den Wahlmethoden ist vor allem die Methode der „paarweisen Vergleichung" empfehlenswert. Die Methode der „absoluten Prädikate" liefert nur bei sehr vorsichtiger Anwendung zuverlässige Ergebnisse. Die sogenannten Herstellungsmethoden können auch zur Aufklärung der künstlerischen Produktion entfernt vielleicht etwas beitragen. Das subjektive Untersuchungsverfahren besteht namentlich in der phänomenologischen Beschreibung des ästhetischen Eindrucks und in der Ermittelung der ihn begleitenden bewußten und latenten Vorstellungen. Die Anwendung aller experimentellen Methoden findet eine Grenze an denjenigen Künsten, bei welchen das Ästhetische ganz oder sehr überwiegend im Vorstellungsinhalt liegt und die ausgelösten Empfindungen eine geringere Rolle spielen, wie z. B. in der Poesie, namentlich in der Kunstprosa. Hier scheinen, wenigstens zurzeit, nur „subexperimentelle" Untersuchungen, d. h. analytische Feststellungen der ästhetischen Wirkungen von Kunstwerken (statt von künstlich vereinfachten ästhetischen Objekten) Aussicht auf Erfolg zu versprechen. Auch ist unverkennbar, daß überhaupt Ergebnisse der experimentellen Ästhetik bis jetzt ganz vorzugsweise im Bereich der Ästhetik der Empfindungen zu verzeichnen sind. Deshalb behält die experimentelle Ästhetik doch eine erhebliche Bedeutung auch für die Gesamtästhetik. Die ältere deduktive Ästhetik, die Ästhetik von oben herab hat versagt. Jedenfalls ist die empirische Ästhetik, die Ästhetik von unten, schon erheblich höher mit ihren Ergebnissen hinaufgestiegen, als jene von oben herunter. Dabei kommt freilich einstweilen wohl der nicht-experimentellen empirischen Ästhetik, der empirischen Analyse der gegebenen Kunstwerke und Naturschönheiten ein größeres Verdienst zu. Es ist auch wahrscheinlich, daß die nicht-experimentelle empirische Ästhetik auch ferner

---

[1]) Kurzer Auszug (ausführliche Veröffentlichung ist in der Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwissensch. Bd. IX, Jan. 1914, S. 16—46, erfolgt).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0079

stets das Übergewicht behaupten wird. Sie hat es eben direkt mit dem Kunstwerk und dem Naturschönen, wie es uns in seiner Individualität und Zusammengesetztheit als eigentliches Objekt des Ästhetischen gegeben ist, zu tun, während die experimentelle Ästhetik sich künstlich Objekte schafft, wie sie in dieser Einfachheit und Gleichartigkeit in Kunst und Natur kaum jemals vorkommen. Und doch sind für eine wissenschaftliche Ästhetik diese Experimentaluntersuchungen unentbehrlich. Die gesetzesuchende Analyse der nicht-experimentellen Ästhetik scheitert schließlich an der Zusammengesetztheit, Zerstreutheit und Unvollständigkeit ihrer Objekte; aber auch w e n n es der nicht-experimentellen ästhetischen Forschung gelänge, schließlich die Kunstwerke und Naturschönheiten einwandfrei bis in ihre letzten Teile zu zergliedern und die Gesetze ihrer Schönheit aufzudecken, so ergäbe sich erst recht die Notwendigkeit, die gefundenen Gesetze durch systematische Versuche an einfachen Objekten auf ihre Richtigkeit zu prüfen und nun synthetisch aus letzteren jene zusammengesetzten Objekte zu rekonstruieren. Die analytische Chemie fordert geradezu als Komplement die synthetische. Ebenso ist die experimentelle Ästhetik nicht nur eine Grundlage und ein Leitstern für die nicht-experimentelle ästhetische Forschung, sondern auch ihre notwendige Ergänzung. Von einem feindlichen Gegensatz der beiden Forschungsrichtungen kann keine Rede sein. Schon jetzt wirken beide befruchtend aufeinander. In der subexperimentellen Methode verschmelzen beide geradezu zu einer gemeinsamen Tätigkeit. Das Gesamtverhältnis der experimentellen Ästhetik zur allgemeinen Kunstwissenschaft kann man auf Grund aller Ausführungen dahin zusammenfassen, daß die experimentelle Ästhetik zwar niemals, wie Utopiker geträumt haben, die Gesamtästhetik ersetzen kann, aber eine unentbehrliche und zusammen mit der Kunstgeschichte die wichtigste Gehilfin dieser Gesamtästhetik ist.

In eine Erörterung des Ziehenschen Vortrages konnte wegen der vorgerückten Zeit nicht eingetreten werden, obgleich mehrere Meldungen vorlagen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0080

Karl Lamprecht:

Einführung in die Ausstellung von parallelen Entwicklungen in der bildenden Kunst

Im Jahre 1914 wird in Leipzig eine Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik stattfinden.

Innerhalb der vielen Gebiete, welche diese umschließt, hat sich als eines der größten und vielleicht auch interessantesten die kulturhistorische Abteilung herausgestellt.

Nun sind Buchgewerbe und Graphik sehr komplizierte kulturgeschichtliche Begriffe. Es treffen sich in ihnen Tendenzen oberster geistiger, speziell kunstgeschichtlicher Entwicklung und Tendenzen der Wirtschaftsgeschichte und machen selbst für hohe Kulturzeitalter die Abgrenzung des Materials für eine geschichtliche Ausstellung schwierig. Was aber noch bedenklicher ist: für die niedrigen Kulturzeitalter verschwindet überhaupt der Begriff des Buchgewerbes, ja fast auch der Begriff der Graphik, und an ihrer Stelle treten andere Erscheinungen auf, welche dazu zwingen, für die Gesamtentwicklung auch der höheren Kulturzeitalter einen weiteren Begriffszusammenhang aufzusuchen als den unmittelbar mit Buchgewerbe und Graphik gegebenen. Folgt man den Forderungen, welche sich so für die wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes der kulturgeschichtlichen Abteilung ergeben, so endet man bei der Vorstellung, daß Graphik wie Buchgewerbe nur eine, wenn auch die wichtigste Form darstellen für das menschliche Bedürfnis, Raum und Zeit über die nächst gegebenen Voraussetzungen hinaus zu bewältigen. Bewältigung irdischer Raumverhältnisse und geschichtlicher Zeitverhältnisse wird mithin recht eigentlich das Thema einer Ausstellung, wie sie in Leipzig durchgeführt werden soll.

Mit der Bewältigung von Raum und Zeit sind wir in der Tat auf die Sohle des kulturgeschichtlichen Verständnisses gelangt, denn eben sie ist ein elementares Bedürfnis jeder menschlichen Gemeinschaft, und eben durch sie unterscheidet sich die Geschichte der Menschheit von der anderer Lebewesen, wenn auch schon bei Pflanzen und Tieren primitive Ansätze zu ihr vorhanden sind. Wenn man nun erwägt, daß die Bewältigung von Raum und Zeit als Herstellung von Verkehrsmöglichkeiten räumlich oder zeitlich entfernt voneinander lebender Menschen ganz an erster Stelle Aufgabe des Wirtschaftslebens ist, so ergibt sich, daß eine erste Anordnung der kulturgeschichtlichen Ausstellung wirtschaftsgeschichtlichen Prinzipien folgen muß. Daneben aber drängt sich doch zu gleicher Zeit für die Form der Mitteilung über Raum und Zeit hin die kunstgeschichtliche Betrachtung auf, ja wird zur führenden, insoweit die Schrift als Verständigungsmittel primitiver wie hoher Kulturen sich als ursprünglich mit der künstlerischen Darstellung verbunden, wenn nicht identisch erweist.

Nach alledem lag es in der Richtung einer wirklich kulturgeschichtlichen Durchbildung der Ausstellung, nach den strengen Erfordernissen der Entwicklung wirtschafts- und kunstgeschichtlicher Perioden zugleich diese Erzeugnisse anzuordnen und so eine Entwicklungsgeschichte der mensch-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0081

lichen Bewältigung von Raum und Zeit innerhalb der uns bekannten Jahrtausende des Werdens unseres Geschlechtes zu liefern.

Die Aufgabe, die damit gegeben ist, sucht nun eine sogenannte Grundausstellung zu bewältigen. Das innere Anordnungsprinzip der Grundausstellung ist das nach Kulturzeitaltern oder Kulturstufen.

Ich bin nicht selten gefragt worden, warum ich die einzelnen Kulturzeitalter nicht genauer definiere. Die Frage ist eigentlich für jemand, der etwas über diese Dinge nachdenkt, unverständlich, indes birgt sie doch allerlei methodologische Haken, die es ratsam machen, mit zwei Worten auf sie einzugehen. Das Kulturzeitalter ist, wie jede Art der historischen Einteilung, eine Hypothese. Diese Hypothese ist in unserem Falle innerhalb der wissenschaftlichen Praxis noch in einem recht jugendlichen Alter. Würde das Kulturzeitalter schon jetzt definitorisch festgelegt, so würde seiner Lebensentwicklung zu einem wirklich kräftigen Begriff ein Riegel vorgeschoben. Nein, es mag sich erst ruhig im Leben und im Sprechen der Nation einbürgern, dann werden wir, nach erlangter Kenntnis des Kulturstufenverlaufes bei verschiedenen Nationen, es später einmal auch wirklich definieren können. Der Ablauf dieses ganzen Prozesses wird so lange nicht einmal dauern. Schon jetzt bedient sich die jüngere Generation der Begriffe „Urzeit" und „Mittelalter" im Sinne eines Kulturstufenbegriffes, wenn sie von chinesischem, indischem und japanischem Mittelalter oder von chinesischer, indischer oder altamerikanischer Urzeit spricht. Lassen wir ruhig der Sache diesen weiteren organischen Verlauf, und der bekannte consensus gentium, der annoch vermißt wird, wird sich schon einstellen.

Allein werden wir, wenn auch nicht Definitionen geben, so doch wenigstens Merkmale für den Ablauf einzelner wichtiger Kulturstufen feststellen können? Hier in der Tat drängen sich für den Charakter eines solchen Ablaufs- oder Anfangs-Motivs bestimmte Beobachtungen auf. Wir werden wohl sagen dürfen, daß trotz alles Kampfes um den Begriff des Individualismus sich doch in jeder großen nationalen Entwicklung ein Moment von Jahrhunderten herausstellen wird, in dem das, was Burckhardt die Freiheit des Individuums nannte, erkämpft worden ist; und sehe ich recht, so wird sich für die Entwicklung urzeitlicher Kulturen überall ein Moment finden lassen, in dem das Volk der Urzeit bis zu dem Grade zum Bewußtsein seiner selbst als eines Ganzen kommt, daß die Überlieferung seiner Schicksale, das Spezifische seiner Kunstübung, das Eigenartige seiner mythischen Motive zur Dauer gelangt. Freilich: so richtig diese Anschauungen sein mögen, so besteht doch kein Zweifel darüber, daß die Zuweisung einzelner Kulturerscheinungen zu bestimmten Stufen namentlich da, wo es sich um eine Kenntnis der Übergangserscheinungen zweier Stufen handelt, noch heute vielfach Sache des Gefühls ist. Es gilt an dieser Stelle, sich der Unzulänglichkeit unserer Zuweisungsmittel bewußt zu bleiben.

Zur Erklärung des Zusammenhanges dieser Bemerkungen mit der in diesem Gebäude befindlichen Ausstellung habe ich noch einige weitere Bemerkungen hinzuzufügen. Von den verschiedenen Abteilungen der Leipziger Grundausstellung gelangen hier nur zwei zur Ausstellung, nämlich die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0082

der Entwicklung der Kinderzeichnung und dann die Sektion, welche der Hauptsache nach eine ständig durchgeführte Parallele zwischen der Entwicklung der Kinderkunst, der Kunst der sogenannten Naturvölker und der prähistorischen Kunst enthält.

Sie ersehen, daß das, was wir Ihnen vorführen, noch ganz im Status nascendi ist, und ich bitte zu beachten, daß Sie uns in der Arbeit und nicht nach ihr finden. Aber einiges ist bei dem Studium von etwa zehnjähriger Dauer, das sich in den beiden ausgestellten Gruppen der Kinderkunst und der Kunst der ersten Sektion ausdrückt, doch schon herausgekommen. Nehmen Sie die Kunst der Prähistorie und der Völkerkunde, so bietet sie bekanntlich, wenigstens für den Historiker, alsbald die außerordentliche Schwierigkeit, daß sie nicht datiert ist. Absolute oder wenigstens relative Chronologie ist die erste Forderung, die der Historiker an den von ihm zu bearbeitenden Stoff stellen muß. Prähistorie und Völkerkunde sind mithin in der Entwicklungsgeschichte für jede Art von geschichtlicher Betrachtung ein Rohmaterial, das in dieser Form, wenn nicht eine relative Chronologie eingeführt wird, als schwer brauchbar bezeichnet werden muß. In dieser Lage, die mich jetzt vor etwa einem Jahrzehnt innerlich sehr bewegte, bot sich nun die Bearbeitung der Kinderkunst als rettender Ausweg dar. Es konnte die Hypothese aufgestellt werden, daß vielleicht die Kinderkunst aller Völker und Zeiten nach denselben Prinzipien aufeinander folgender Entwicklungsstufen verlief, so daß es möglich sei, eine gemeinsame Chronologie der ontogenetischen Evolution der Kunst aufzustellen. Von dieser Hypothese aus ging ich daran, Kinderzeichnungen zu sammeln. Ich habe davon allmählich etwa 140 000 zusammengebracht. Für die Bearbeitung des Materials standen mir in Leipzig ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung. Ihnen wird bekannt sein, daß im grünweißen Königreich seminaristisch gebildete Lehrer bei vorzüglicher Veranlagung und eisernem Fleiß es zu voller akademischer Bildung, ja zur Doktor-Promotion bringen. Diese auch für die sittliche Erziehung der Studentenschaft wichtigen Bestimmungen erlauben es, für alle Fragen der Kinderpsychologie geschulte Kräfte zur Verfügung zu haben. So fand sich denn auch auf dem hier in Frage kommenden Gebiete allmählich ein hervorragender Spezialist in der Person des Herrn Dr. Kretzschmar, dem die Ausstellung der Kinderzeichnungen verdankt wird. Herr Dr. Kretzschmar ist dann im Laufe seiner Untersuchungen zur Aufstellung eines Schemas der Entwicklung der Kinderkunst gelangt, das sich als überall unter verschiedenen Kulturen und Klimaten durchgehend erwiesen hat und das man wohl das ontogenetische Entwicklungsschema zu nennen berechtigt ist. Gewiß wird auch auf diesem Gebiete noch vieles zu korrigieren sein, aber daran besteht heute kein Zweifel mehr, daß eine solche homogene Entwicklung innerhalb des Menschengeschlechtes vorliegt. Die gewöhnlichen Einwürfe gegen die Anwendung des ontogenetischen Prinzipes in der Richtung, daß auf die Kinderkunst in Gebieten höherer Kultur natürlich das Milieu dieser Kultur wie der Geist sich etwa vollziehender Rezeptionen einwirke, sind natürlich berechtigt. Aber man glaube nur nicht, daß so einfache Einwürfe von den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0083

Forschern auf diesem Gebiete selbst nicht von vornherein gemacht würden, und daß ihnen nicht durch die entsprechenden Korrekturen begegnet sei. Sie werden in der Ausstellung der Kinderzeichnungen die Frage nach der Einwirkung höherer Milieus und fremder Rezeptionen auf die Kinderkunst eingehend in einer Reihe von Bildern behandelt finden. Im ganzen hat sich dabei herausgestellt, daß eben auf dem Wege der Vergleichung sehr verschiedenartiger Kulturen der Effekt dieser Einflüsse so weit beseitigt werden kann, daß der eigentliche Grundtyp der Entwicklung mit Sicherheit hervortritt.

Doch es ist nicht meine Aufgabe, die hierher gehörigen Fragen nach der jeweils erreichbaren Entwicklungshöhe der Kinderkunst, wie nach der verschiedenen Kulturhöhe des nationalen Milieus, dem sie angehört, wie überhaupt das Problem der inneren Entwicklung dieses neuen Gebietes der Forschung zu behandeln. Hierzu wird Herr Dr. Kretzschmar selbst das Wort zu ergreifen haben. Für uns ist an dieser Stelle nur die eine Erfahrung wichtig, daß auf dem Wege ontogenetischer Forschung zunächst eine sichere Periodisierung der Entwicklung der Kinderkunst festgestellt ist.

Nun sind aber auf dem Gebiete der Völkerkunde und der Prähistorie zwar nicht gleich gute Resultate zu erreichen; dazu ist die Überlieferung zu lückenhaft. Wohl aber können für eine nicht geringe Anzahl von Völkern einzelne Teile des gesamten Entwicklungsganges aus dem vorhandenen Material auch in ihrer relativen Chronologie wiederhergestellt werden. Vergleicht man nun den Entwicklungsgang dieser Teile mit dem Entwicklungstyp der Kinderzeichnungen, so ergibt sich, daß beide der Hauptsache nach identisch sind. Unter diesen Umständen läßt sich bei der relativen Reichhaltigkeit der Fragmente auf völkerkundlichem wie prähistorischem Gebiete die bestimmte Folgerung aufstellen, daß auch die künstlerische Entwicklung in den niederen Kulturen noch der Gegenwart wie in der Prähistorie nach den Prinzipien der Entwicklung der Kinderkunst verlaufen ist. Es ist ein Gebiet der Forschung, mit dem sich in letzter Zeit besonders die Herren Dr. Busse und Dr. Förster beschäftigt haben.

Wie sollte es auch anders sein? All den Entwicklungen, von denen hier die Rede ist, liegen schließlich dieselben psychischen Motive zugrunde, und wie wir für die größten Beziehungen des Seelenlebens an der psychischen Einheit des Menschengeschlechtes festhalten dürfen, so ist es leicht verständlich, daß auch die Entwicklung des Seelenlebens in homogener Auswirkung verlaufen ist. Ein anderes aber ist es, solche Behauptungen schlußweise aufzustellen, und ihr in Wirklichkeit Zutreffendes für Vergangenheit und Gegenwart zu beweisen. Dies letztere ist es, was nunmehr erreicht ist.

Indem aber nunmehr Völkerkunde wie Prähistorie einer allgemeinen relativen Chronologie unterworfen erscheinen, sind sie überhaupt in den geschichtlichen Zusammenhang eingeordnet, sind sie vom kulturhistorischen Standpunkte aus Teile der einen großen und unteilbaren Geschichtswissenschaft geworden. Die Möglichkeit einer historischen Auffassungsweise größten Stils ist damit gewonnen, und die ersten Umrisse einer von aller Weltgeschichte der Vergangenheit weit abweichenden Universalgeschichte erscheinen am Horizonte einer nahen Zukunft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0084

Kurt H. Busse:

Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit

Das Kgl. Sächs. Institut für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig zeigt in seiner Kongreßausstellung die ersten Sektionen der kunstgeschichtlichen Gruppen, die innerhalb der kulturhistorischen Abteilung der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig (Mai 1914) vorgeführt werden sollen. Über die Ausgestaltung dieses Projektes sprach der Leiter, Herr Geheimrat Prof. Dr. Lamprecht, in der ersten Hauptsitzung, der, wie den entwicklungspsychologischen Fragen der Kunstgeschichte, so besonders dem Problem der primitiven Kunst von jeher seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Den Ursprung von Kunst und Kultur behandeln daher auch mehrere jener Arbeiten, die aus dem Institute hervorgegangen sind. An erster Stelle nenne ich die Untersuchungen von Dr. Johannes Kretzschmar, der als Seminarleiter der Sammlung der Kinderzeichnungen und -Plastiken vorsteht, die Lamprecht als erster Forscher in Deutschland begründete, und die jetzt bereits über 300 000 Blatt von vielen Kultur- und Naturvölkern umfaßt.

Die Bearbeitung der Kongreß-Ausstellung lag in den Händen des Verfassers, unter ausgezeichneter Mitwirkung von Dr. Karl Schroeter. Mehrere Institutsmitglieder[1]), besonders Dr. Elisabeth Wilson, die Herren Buschmann und Heidrich, stellten Materialien für die Ausstellung zur Verfügung, während Herr Franke die Zusammenstellung der ontogenetischen Gruppe nach Entwürfen von Dr. Kretzschmar ausführte. Die Sammlung von Kinderplastiken wurde durch die Versuchsobjekte einiger Leipziger Zeichenlehrer ergänzt, besonders der Herren Eberwein, Kypny, Kroetzsch, sowie Dr. Chatelan. Sonstige wertvolle Beiträge verdankt die Ausstellung den Herren Ankermann, Curt Herrmann, v. Hoerschelmann, Loeschcke, Max Schmidt, Seler, Verworn, Vierkandt. Genannt sei noch Herr Professor M. Hoernes, der uns Abbildungen aus dem reichen Fundmaterial seiner Ausgrabungen von Butmir versprach.

Kindheit

Die Ausstellung zur Entwicklung der Kinderkunst setzt sich zusammen aus der Sammlung des Instituts für Kultur- und Universalgeschichte — die den

[1]) Ich verfehle nicht, an dieser Stelle ausdrücklich zu erwähnen, daß mir die aus dem Manuskript bekannte Dissertation Dr. K. Schroeters über die „Anfänge und Entwicklung der Kunst im Tierreiche und bei den Zwergvölkern" (Bd. 23 Beitr. z. Kultur- und Universalgesch.) und die gekrönte Preisschrift von Dr. Elisabeth Wilson: „Das Ornament in der Kunst der Naturvölker" (Leipz. Dissert. 1914) vorzüglich als Quellen für die Ausstellung und dadurch auch für die Deduktionen meines Vortrages gedient haben, die ihrerseits diesen und den anderen freiwilligen Mitarbeitern durch den im vergangenen Semester im Institute abgehaltenen Kursus über das gleiche Thema bekannt geworden sind. Wie weit ich die übrige Literatur, besonders die Lehre Schmarsows mir zu eigen gemacht habe, wird dem Kenner nicht verborgen bleiben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0085

Hauptanteil liefert — und aus Beiträgen der genannten Herren. Es sind in der Hauptsache freie Gedächtniszeichnungen von Kindern aller Altersstufen und verschiedener Kulturkreise ausgestellt; außerdem aber auch eine größere Anzahl von Plastiken, freie Produkte von deutschen und afrikanischen Kindern. Für die Aufstellung der Zeichnungen und Plastiken sind Herrn Kretzschmar folgende Grundsätze maßgebend gewesen: Gegen die Verwendung der Kinderkunst zur Erforschung der Gesetzmäßigkeiten in der Kunstentwicklung sind bisher vor allem deshalb schwere Bedenken erhoben worden, weil man behauptet hat, daß sich die natürliche Entwicklung des Kindes wegen der äußeren Einflüsse nicht erkennen lasse. Dieser Einwand ist aber hinfällig, weil er eine ganz falsche Bewertung dieser Einflüsse zur Voraussetzung hat. Die Abhängigkeit von der Außenwelt ist nicht ein Hindernis der Entwicklung, sondern eine unerläßliche Bedingung derselben; die Entwicklung ist das Ergebnis von Vererbung und Anpassung, von Anlage und Kultureinflüssen. Das Kind ist dazu bestimmt, die Kultur seiner Umgebung aufzunehmen, zu rezipieren. Es ist zwar zur Selbstschöpfung befähigt, würde aber ohne die Möglichkeit der Rezeption auf einer niederen Stufe stehen bleiben. Bei der Untersuchung der Kunstentwicklung des Kindes muß man beide Faktoren in Betracht ziehen, die Entwicklung der geistigen Anlage und die Entwicklung der Rezeption. Beide sind organisch miteinander verknüpft, da das Kind bei der Rezeption der Kunst seines Volkes an den jeweiligen Stand seines geistigen Wachstums, insbesondere seines Beobachtungs- und Urteilsvermögens, gebunden ist. Die Ausstellung besteht daher aus zwei Hauptgruppen. Die eine Gruppe zeigt, wie verschieden das geistige Wachstum bei den verschiedenen Völkern und Rassen ist, wie es bei den Naturvölkern zu frühzeitigem Stillstand gelangt und nur bei den Kulturvölkern weiterschreitet. Die andere Gruppe zeigt, wie das Kind allmählich in die Kunst der Umwelt hineinwächst, indem es einerseits die nationale Kultur rezipiert, andererseits aber auch fremdes Kulturgut zu assimilieren vermag — man vergleiche die europäischen Einflüsse in Afrika, Indien und Japan. Für diese allmähliche Entwicklung des Kindes sind schließlich noch historische Belege vorhanden; auch das Kind des Altertums und des Mittelalters muß primitivere Stufen überschreiten. Das hier Gesagte gilt sowohl für das Zeichnen, wie für die Plastik; auch die letztere läßt deutlich das allmähliche Wachstum der Beobachtungsgabe und der Urteilsfähigkeit, andererseits aber auch die allmähliche Kulturaufnahme erkennen. So bewährt sich schon an der „Kindheit" in der vollkommenen Übereinstimmung der frühesten Stadien des künstlerischen Ausdrucks bei hohen und niederen Völkern das eine Hauptgesetz der Evolution, daß alle Entwicklungsanfänge gleich sind, während die fortschreitende Differenzierung sich nach dem Rhythmus des individuellen geistigen Wachstums unter dem zunehmenden Einfluß der Eigenkultur und schließlich der fremden Einwirkungen vollzieht.

Die vergleichenden Gruppen

Im Gegensatz zu der monographischen Behandlung der ontogenetischen Gruppe umfaßt die zweite Abteilung der Ausstellung die eigentliche synoptische Darstellung der drei infantilen Entwicklungsreihen. Hier sollen die augenfälligen Analogie-Erscheinungen in der Kunst der Naturvölker und des Urmenschen im Vergleich mit den Erzeugnissen der Kinder veranschaulicht werden, wie sie sich in den drei Hauptgebieten künstlerischer Betätigung, Ornamentik, Malerei und Plastik darbieten. Ohne auf die Begründung der vergleichend-entwicklungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0086

psychologischen Methode, die ich in meinem Vortrage versuchte, noch einmal einzugehen, beschreibe ich zunächst die der Zierkunst gewidmeten Tafeln.

Ornamentik

An erster Stelle waren die paläolithischen Kerbritzungen auf Knocheninstrumenten mit der australischen Geräteornamentik und den kindlichen Tellerverzierungen der Muthschen Versuche in Parallele gesetzt. Auf einer zweiten Tafel waren die „Herstellungsmotive" dargestellt, jene Finger- und Geflechtsabdrücke, die nicht nur in der Keramik der Naturvölker, sondern auch der Neolithiker nachgewiesen worden sind. Einzelne monographische Tafeln, wie z. B. die brasilianischen Materialien Dr. M. Schmidts, sollen den Übergang von den „geometrischen" zu den Gegenstandsformen in der Zierkunst kenntlich machen. Auch die bekannten Stilisierungs-Erscheinungen in der Tierornamentik wurden in paralleler Durchführung mit zahlreichen Beispielen belegt.

Flächenkunst

Die Gruppe „Malerei und Zeichnung" beginnt mit dem „Kritzelstadium" in allen drei Entwicklungslinien und schreitet über den Typus der ideographischen Darstellung zur physiographischen Entwicklungsstufe fort. Auch hier wird der Übergang zur Naturwiedergabe, der mit den schematischen, geometrischen Felsgravierungen der Buschleute, Brasilianer und Australier einsetzt, verfolgt. Besondere Tafeln sind der Darstellung der Menschengestalt und der Tierzeichnung vorbehalten. Hierbei wird auch gezeigt, wie sich allmählich das Gesetz der breitesten Dimension am Tierkörper ausbildet, während die gleiche Schwierigkeit der Raumgestaltung bei der Menschengestalt zum Schema der gemischten Projektion führt. Die Entwicklung der körperlichen Verkürzung, in der übrigens die volle Faceprojektion (Buschmann, Paläolithikum, Eskimo) der eigentlichen Dreiviertelansicht vorausgeht, wird im Zusammenhang mit der räumlichen Perspektive behandelt. Altägyptische, indianische und kindliche Massendarstellungen zeigen das Prinzip der senkrechten Staffelung als Ausflucht vor der Hintereinanderordnung im Raume. Wo dieses primitive Hilfsmittel nicht ausreicht, um die tiefer liegenden Körper mit den vor ihnen befindlichen in der Ebene zu koordinieren, wird die seitliche Staffelung (Biga in Seitenansicht mit zwei nebeneinander gesetzten Rädern) oder schließlich das Landkartenschema angewandt. Dies Phänomen der Aufsicht (Wulff) ist bei der Wiedergabe von vierräderigen Wagen besonders deutlich zu erkennen (Darsluber Urne und Kinderzeichnungen). Während die Führer und die Pferde hier (übereinander!) im Profil erscheinen, ist die Wagenfläche von oben, jedes der vier Räder aber in der breitesten Ansicht, also in die Fläche geklappt, gegeben. In ähnlicher Weise werden die Wände von Häusern aufgeklappt nebeneinander gestellt (Torres Straits, Kinder). Auch das Problem der umgekehrten Perspektive (Wulff) wird durch Beispiele aus der japanischen und Buschmannskunst illustriert. Die Entwicklung der Landschaftsdarstellung wird von der Vogelperspektive mit Umlegung aller Häuser und Bäume in die Fläche bis zur Ausbildung der Fußlinie, später der Standebene und schließlich des Horizontes vorgeführt, unter Betonung der Schwierigkeit des Mittelgrundes. Die Themen „Landschaft" und „Porträt" sollen in der kunstgeschichtlichen Ausstellung die durchgehende Entwicklungsskala bilden. Wir suchten daher die Vorstufe der Bildnisdarstellung in den Masken der Naturvölker auf. Die Entwicklung beginnt mit dem einfachen Kopfschmuck,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0087

erreicht die differenziertere Stufe der Gesichtsmasken, die noch nicht individuelle Züge, aber einen bestimmten physiognomischen Typus verkörpern, und läßt in den phantastischen Verkleidungen höher stehender Naturvölker das Prinzip der Steigerung erkennen.

Bildnerei

Hiermit sind wir auf das Gebiet der Plastik (dritte Abteilung) übergetreten, unter deren Tafeln übrigens auch die realistischen Porträtköpfe aus Afrika nicht fehlen. Neben ihnen finden sich die erstaunlichen Gesichtsvasen Altamerikas, die freilich wiederum in das Gebiet der Phantastik hinüberführen. Ueber die paläolithische Elfenbeinplastik, die mit ihren neuesten Funden vertreten ist, rückwärts schreitend, gelangen wir in die Epoche jener Assimilationen, die die anthropomorphe oder zoomorphe Geräteplastik hervorbringen in Anlehnung an künstliche oder natürliche Formgegebenheiten. Am untersten Punkte der Entwicklungsreihe sind die geometrischen Darstellungen aus Australien ausgestellt, aus denen die Gestellsplastik entsteht. Die interessanten Pfahlgestalten leiten zu naturalistischen Menschendarstellungen über. Die Reliefbildnerei vertreten die Erzeugnisse der 30 000 Jahre alten Kunstschule von Laussel, die den Übergang von der Ritzzeichnung zur Freiplastik erkennen lassen. Lehrreich ist der Vergleich der Tonarbeiten von Kindern eines Künstlers und eines Kunsthistorikers. Im Gegensatz zu diesen beiden begabten Individuen steht eine dritte Entwicklung, die die durch Resignation erklärliche Bevorzugung geometrischer Formen (wie Vierecke als Häuser, Spiralen als Schlangen) zeigt. Diese Auslese bestimmter einfachster Formgebilde verbürgt bei geringstem Aufwande den größtmöglichen Erfolg und gewährt dem Verfertiger die erwünschte Täuschung der Gegenstandsbedeutung ohne eigentliche Naturnachbildung.

Den beschriebenen beiden Gruppen, die „Kindheit" und „Vorgeschichtliche Zeitalter" betitelt sind, reiht sich eine dritte Sektion der Ausstellung an unter dem Namen „Urzeiten". Im Gegensatz zu der vergleichenden Synopsis der beschriebenen Entwicklungsreihen und ihrer Konvergenzerscheinungen wird hier ein neues Dispositionsprinzip eingeführt. Ethnische Individualentwicklungen sollen von hier ab verfolgt werden: das Herauswachsen hoher Kulturen aus primitiveren Urformen. Daneben werden auch diejenigen Völker eingeordnet, die, obwohl in der Jetztzeit sehr primitiv, eine prähistorische Vorstufe erkennen lassen. An beiden Arten des Überganges sollen die Entwicklungserscheinungen dargestellt werden.

Für die Kongreß-Ausstellung haben wir zwei Entwicklungen herausgegriffen, die den Parallelismus des Normalablaufs deutlich zur Anschauung bringen. Es sind die Tafeln der Untersuchungen Muths über die Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei den Chinesen und Germanen. Die Gliederung der chinesischen Reihe wurde auf Grund der typologischen Aufstellung v. Hoerschelmanns und der wenigstens nach Dynastien gegebenen Datierung, die der germanischen Reihe gemäß der Periodenteilung Salins vorgenommen. So wird die Möglichkeit gewonnen, nicht nur das Problem der primitiven Verfallskulturen und andererseits die Frage nach dem Ursprunge der Kunst einer Lösung näher zu bringen, sondern zugleich auch die Gesetze der Evolution überhaupt aufzudecken.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0088

Zweite Allgemeine Sitzung

9. Oktober, vormittags 10 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Th. Ziehen

Victor Basch:

Die Objektivität des Schönen

Die Frage der Objektivität des Schönen oder vielmehr des Objektivismus im Ästhetischen ist eine alte. Schon Kant stellt sie auf, aber löst sie nicht. Heute, wo die Einfühlungstheorie solch großen Einfluß gewonnen, drängt sie sich dringender als je auf. Ist es das Ich, das ich in das Objekt einfühle, welches ich in demselben wiederfinde, oder, wenn ich mich in ein Objekt einfühle, finde ich in demselben etwas anderes als mein Ich, etwas Objektives, das den Inhalt der Einfühlung ausmacht und deren Form und Grad bestimmt?

Um diese Frage zu lösen, müssen wir erstens das Ästhetische überhaupt von den verschiedenen Verkörperungen des Ästhetischen — Schönheit, Erhabenheit usw. —, zweitens die Natur von der Kunst trennen.

1. Das Ästhetische überhaupt ist ein besonderes Verhalten des Menschen gegenüber den Dingen.

Der Mensch kann den Dingen gegenüber eine dreifache Stellung einnehmen.

a) Er will die Dinge erkennen, in ihr inneres Wesen eindringen, sie in ihm schon Bekanntes integrieren.

b) Er will die Dinge zu gewissen Zwecken benutzen, zu sittlichen oder eigennützigen Zwecken.

c) Er kann endlich die Dinge weder in ihrem Wesen erkennen, noch sie zu seinen moralischen oder eigennützigen Zwecken ausbeuten wollen, sondern sie nur betrachten, ihre Form auffassen, ihre äußere Erscheinung berücksichtigen, so wie sich dieselbe seiner Anschauung darbietet: dies ist das ästhetische Verhalten.

Dieses Verhalten hängt ganz und gar von uns ab, ist absolut subjektiv. Die Betrachtung schafft das ästhetische Gebiet. Das Ästhetische ist nicht, wie Kant vom Schönen sagt, eine Gunst, die uns die Natur gewährt, sondern die wir der Natur gewähren. Wenn wir

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0089

zur Betrachtung, zur Anschauung, zur $\Theta\epsilon\omega\rho i\alpha$ nicht geneigt sind, gibt es weder Meer noch Landschaft, weder Venus von Milo noch Venere giacente.

2. Wenn wir uns nun im ästhetischen Stadium befinden, bemerken wir in der Natur Dinge, die eine ästhetische Auffassung gleichsam herausfordern, die uns zurufen: ich bin schön, erhaben, niedlich, komisch, häßlich, die sich unserer ästhetischen Anschauung sozusagen aufdrängen. Dies hängt nicht von uns ab, sondern von den Dingen; dies ist nicht subjektiv, sondern objektiv.

Worin besteht dieses Herausfordern, dieses Aufdrängen, dieser Lockruf? In dem Hervorragen der Form über den Inhalt, in einer Divergenz zwischen Form und Inhalt. Für das Erhabene, Komische, Humoristische, Häßliche wird man dies zugeben. Aber das Gesetz gilt für alles Ästhetische, und also auch für das Schöne. Der Harmonie, die das Wesen des Schönen bildet, geht eine Disharmonie voraus. Dies hat schon Kant gemeint, als er lehrte, daß das Schöne ohne Begriff gefällt und zweckmäßig ohne Zweck ist. Vor dem schönen Ding wie vor allem Ästhetischen fangen wir an, es den gewöhnlichen Operationen des Verstandes zu unterwerfen. Wir fassen es auf, binden die Empfindungen, die von ihm ausstrahlen, in ein Bild, wollen dieses Bild auf seinen Begriff bringen, in seine Gattung einreihen, um uns dann wieder dem „stream of the thought“ zu überlassen. Aber da stoßen wir beim ästhetischen Objekte auf einen Widerstand. Es sagt uns: Gehe nicht zum Begriff; wir sind wohl ein Baum, eine Blume, ein Weib, aber das ist nicht unsere wahre Bestimmung, — verweile bei unserer Erscheinung, bei unserer Form, und lasse dich nicht vom Strome deiner Psyche fortreißen. „Verweile doch: ich bin so schön.“

Es herrscht also im Schönen eine Disharmonie zwischen dem Inhalt und der Form, die mit dem Siege der Form endet. Und diese Disharmonie ist nicht die einzige, die das angeblich in ihrem innersten Wesen harmonische Schöne enthält. Im Schönen liegt in der Tat ein Widerstand gegen das Wahre, gegen das Gute.

1. Das Schöne ist nicht wahr: das Schöne liegt im Äußern, das Wahre im Innern.

2. Das Schöne ist nicht gut: Schönheit wird durch Betrachtung gewonnen, die ein passiver Zustand ist, das Gute, durch aktive harte Arbeit an uns und der Außenwelt. Man wird mir wohl erwidern, daß die Divina Commedia, den zweiten Faust, eine Symphonie Beethovens oder eine Oper Wagners in sich aufzunehmen und betrachtend zu beherrschen, kein passiver, sondern ein aktiver Zustand ist. Ich gebe es zu, aber meine doch, daß selbst die Auffassung des schwersten Kunstwerkes im letzten Grunde immer etwas Rezeptives ist und nicht verglichen werden kann mit dem strengen Zusammenfassen all unserer Willenskräfte, das erfordert wird, wenn es gilt, unsere Triebe zu zähmen, unserer praktischen Vernunft die Herrschaft zu sichern, unser Ich und die Welt um uns herum ethisch zu gestalten.

In der „heiligen Trias“ des Schönen, des Guten und des Wahren ist „das Schöne“ das zweideutige Element. Im Schönen liegt immer etwas

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0090

Gefährliches, Lauerndes, Dämonisches. Siehe das Kätzchen: wie ein Kind spielt es mit der Spule, die ich vor ihm hin und her gleiten lasse, sucht sie zu erhaschen, springt, fliegt, kriecht in schmiegenden Bewegungen um sie herum, und endlich hat sie sie erfaßt, in ihre Pfoten gepreßt, und siehe, das Kind, die kleine, tanzende Sirene, ist zum Tiger geworden. Ist sie darum weniger schön? Denket an das Weib, an die Schönsten, die euch im Leben und in der Kunst begegnet. Waren es die Besten, die Gütigsten, die Edelsten? Erinnert euch an die Venus von Urbino, wie sie daliegt, nach ihrem Bade, „telle une bête au repos", den alten Nobile erwartend, der ihr das schöne Gemach eingerichtet hat, an den Jungen denkend, mit dem sie sich über den Alten lustig machen wird, mit den klaren, bewußten Augen, die sagen: ja, ich bin eine Sünderin, ich habe keine Seele. Ist sie darum minder schön? Seht die Gewächse in den Tropen, die Gift ausströmen; berauscht uns darum minder ihre Pracht? Und diesen Baum, der sich so malerisch in die Lüfte hebt, und dessen Blätter so tiefgrün schimmern: tretet ihr näher, so bemerkt ihr, durch einen Riß in seiner Rinde, daß er innen ganz verfault und zu baldigem Tode verurteilt ist. Entzückt uns minder sein Anblick?

Und nicht nur ist das Schöne nicht wahr und nicht gut, das Wahre und das Gute sind nicht schön.

Das Wahre ist nicht schön: das Wahre ist das Innere der Natur, die noch ungefegte Küche derselben. Und die Menschen, die am tiefsten in dieses Innere eingedrungen sind, waren jeder Schönheit bar: Cartesius, Newton, Kant, Taine, Renan, um von den Lebenden nicht zu sprechen. Aber, wird man mir einwenden, die großen Künstler? Ja, die sind die Weiber unter den Männern, die haben das bewußte gefährliche Element. Und selbst unter den Künstlern: denkt nur an euren Schiller, seine roten Haare, seine Sommersprossen, seine große Habichtsnase, seinen langen Hals, seinen Tabakgeruch und seine „Fauläpflomanie".

Das Gute ist nicht schön. Die Besten, die ich gekannt, waren nicht schöne, gutgekleidete, wohlduftende Menschen, sondern Leute aus dem Hinterhaus, ungewaschene Wäscherinnen, Dienstboten, die selbst mit großer Familie gesegnet, wie man es nennt, es zustande brachten, ärmere Kinder aufzunehmen, Kranke zu pflegen, und nach harter Tagesarbeit Nächte zu durchwachen.

Ja, das Schöne hat etwas Gefährliches in sich, und das entspringt schon notwendig aus dem, daß alles in ihm Äußeres, Form, Schein ist.

3. In der Kunst findet dieses Spiel zwischen der Erscheinung — der Form —, die sich aufdrängt, und dem Begriff — dem Inhalt —, der zurückweicht, nicht statt; denn die Welt der Kunst ist nur Erscheinung und Form, anschauliche Form.

4. Was ist nun in der Kunst objektiv? Die Seele des Künstlers, sein Genius, seine schöpferische Kraft, die sich in seinen Gebilden verkörpert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0091

5. Was ist in der schönen, erhabenen usw. Natur objektiv? Die Seele der Natur, ihr Genius, ihre Kräfte, die sich adäquate Formen schaffen, geometrische, mechanische, physikalische, chemische, die sich in Linien, Rhythmen, Licht- und Farbenspielen ausdrücken.

a) Aber, sagt Lipps, Kraft ist immer meine Kraft. Es gibt nur menschliche Kraft. Wir fühlen diese unsere menschliche Kraft in die Natur ein, und so halten wir wieder beim Subjektiven. Nous voilà au rouet.

b) Nein, wir halten nicht beim Subjektiven. Gewiß stammt der Begriff der Kraft vom Bewußtsein des krafterfüllten Ich, wie es schon Maine de Biran bewiesen. Aber wir unterscheiden zwischen dieser unserer Kraft und Kräften, die nicht in unserer Gewalt sind und uns freundlich, feindlich, tückisch gegenüberstehen. Diese Kräfte der Natur sind wohl der Kraft des Ich wesensgleich, sonst könnten wir sie nicht verstehen, auslegen, auffassen; nur das Gleiche kann das Gleiche erkennen, und jede Ästhetik ist, wie Vischer richtig lehrt, pantheistisch. Aber fern davon, daß wir glauben, daß es die Kraft unseres Ich ist, die die Natur belebt, wissen wir, daß die Kraft unseres Ich nur ein Strahl der Kräfte ist, die in der Natur gären. Wir fühlen uns in das Objekt ein, das uns zur Anschauung auffordert, aber die Form und der Inhalt unseres Fühlens stammt nicht von uns, sondern vom Objekte. Man könnte mit ebenso großem Recht sagen, daß sich die Natur in uns einfühlt. Ich bin lustig gesinnt, — vor dem Meere muß ich erhaben fühlen. Ich bin traurig, — und eine liebliche Landschaft stimmt mich heiter. Ich möchte ruhen, — und vor diesem Felsen muß ich mich geistig recken, stemmen, krümmen usw.

6. Dies gilt nun von allen Modifikationen des Ästhetischen.

a) Das Schöne. — Unmittelbare psychische Manifestation *intensive ungemischte Lust.* — Objektive Grundlage: Uebereinstimmung, Gleichgewicht, Verschmelzung der Kräfte der Natur (Einheitlichkeit des Mannigfaltigen) oder, beim Kunstschönen, der Kräfte des Künstlers: reicher, mächtiger, ruhender Kräfte. — Objektiv-subjektive (psychophysische) Grundlage: Übereinstimmung der Kräfte unseres Ich und der Naturkräfte: daher leichte, mühelose Auffassung.

b) Das Häßliche. — Unmittelbare psychische Manifestation: *ungemischte Unlust.* — Objektive Grundlage: Mißklang, Uneinigkeit, Streit der Kräfte ohne Versöhnung. — Objektiv-subjektive (psycho-physische) Grundlage: Disharmonie zwischen den Kräften unseres Ich und den Naturkräften; schwierige, peinvolle Auffassung.

c) Das Anmutige, Niedliche. — Unmittelbare psychische Manifestation: *ungemischte, aber relativ schwache Lust.* — Objektive Grundlage: Übereinstimmung der Kräfte, aber schwacher, bewegter Kräfte. — Subjektiv-objektive Grundlage: Übereinstimmung unserer Kräfte und der Naturkräfte; leichte, mühelose, zu leichte, zu mühelose Auffassung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0092

d) Das Erhabene (das Tragische). — Unmittelbare psychische Manifestation: *gemischtes Gefühl, zuerst Unlust, dann Lust.* — Objektive Grundlage: ungeheure Kraft. — Subjektiv-objektive Grundlage: Gegensatz zwischen unserer begrenzten Kraft und der kolossalen Naturkraft. Also Mißklang, wie beim Häßlichen: schwierige Auffassung. Aber Versöhnung, weil die Kraft unseres Ich sich der grandiosen Kraftentfaltung freut und von derselben nicht nur „zermalmt", sondern auch „erhoben" wird.

e). Das Komische (der Humor). — Unmittelbare psychische Manifestation: *gemischtes Gefühl, zuerst Unlust, dann Lust.* — Objektive Grundlage: kleine, geringfügige Kräfte. — Subjektiv-objektive Grundlage: Gegensatz zwischen unserer vernünftigen und vernunftheischenden Kraft und dem Sinnlosen der Kräfte, die das Komische ausmachen. Aber Versöhnung, weil die Kraft unseres Ich selbst das Kleine, Geringfügige, Sinnlose versteht, integriert, gewähren läßt, wie ein Erwachsener das Spiel des Kindes oder eines kleinen Tierchens (das harmlos Komische), oder weil das Kleine, Geringfügige, das dem Leben beigegeben, das Große, Machtvolle, Tragische des Lebens in einem um so helleren, grelleren Licht erscheinen läßt (das Humoristische). Leichte Auffassung des harmlos Komischen, schwere des Humoristischen.

All dies läßt sich mühelos auf das Kunstschöne anwenden.

Diskussion:

Herr F. Bock verzichtet auf das Wort, da der Redner nicht über die Objektivität des Schönen, sondern über die Objektivität des Ästhetischen gesprochen habe.

Herr Th. Alt: Auch ich war der Meinung, daß der geehrte Herr Redner von einer Objektivität des Schönen, nicht des Ästhetischen, handeln würde. Das Schöne ist nur eine ästhetische Modifikation neben einer Reihe von andern, wie das Erhabene, das Wohlgefallen durch Wahrheit, das Charakteristische usw. Gestatten Sie mir, aus dem ganzen Gebiete des Ästhetischen das Schöne herauszugreifen. Was wir gemeinhin so nennen — und dies möge der Kürze halber an Stelle einer bestimmten Umgrenzung des Begriffes dienen —, das gehört hauptsächlich der bildenden Kunst an. Und hier umfaßt es, soviel ich sehen kann, nur zwei Gebiete. Das Erlebnis der schönen Erscheinung kann zunächst rein sinnlicher Natur sein; auch in dem andern Falle eines geistig bedingten Schönen muß es durch die Sinne in unser Bewußtsein eintreten.

Es bleibt dabei, daß das Schönfinden, die ästhetische Lust und das Geschmacksurteil, rein subjektiver Natur sind. Fragen wir uns aber nach der Ursache der dennoch zu konstatierenden, schließlich fast vollständigen Übereinstimmung des Geschmacksurteils der Allgemeinheit, die angesichts der Kunstgeschichte nicht zu bezweifeln ist, so muß diese Übereinstimmung vermutlich doch daraus erklärt werden, daß sie auf objektiven Ursachen beruht. Ich bezeichne nun die rein sinnliche ästhetische Lust an bloßen Formen als das bloß formell Schöne. Es umfaßt die Gesetze der Symmetrie, des Rhythmus, der Proportion, ferner diejenigen der schönen Farbenzusammenstellung. Diese Gesetze sind allgemeingültig infolge der Übereinstimmung der physiologischen Beschaffenheit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0093

unserer Sinnesorgane. Soweit die Gesetze der Farbenharmonie noch nicht feststehen, dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß sie ebenso ihre Feststellung finden werden, wie diejenigen der musikalischen Harmonie. Diese Gesetze sind aber zugleich kosmische: die Natur arbeitet selbst nach ihnen, und zwar bei der Gestaltung aller Lebewesen vom Menschen bis hinab zu den Quallen und besonders deutlich in der Pflanzenwelt. Daher haben diese Gesetze doch wohl einen objektiven Ursprung. Es gibt aber ferner eine Schönheit, die, gleichfalls durch die Sinne in unser Bewußtsein tretend, wesentlich geistiger Natur ist. Es ist die Schönheit der Organismen jeder Art, vor allem der menschlichen Gestalt. Ich nenne sie das organische Schöne. Damit ist ohne weiteres gesagt, daß dieses Schöne neben dem sinnlichen ein geistiges Element umfassen muß, denn der Begriff des Organischen ist selber von geistiger Natur, er ist ein Vernunftbegriff.

Ich knüpfe nun an einen Ausspruch von Professor Basch an, der an sich zweifellos richtig ist. Er sagte: „Für den ästhetisch anschauenden Menschen heißt es: Gehe nicht zum Begriff!" In der Tat kann beim unmittelbaren Anschauen — seit gestern sage ich mit vermehrter Betonung: intuitiven Anschauen — von verstandesmäßigem Begreifen keine Rede sein. Der Begriff ist Sache des Verstandes, des diskursiven Nachdenkens, nicht des unmittelbaren Gefühls. Eine andere Frage aber ist es, ob nicht bei dessen wissenschaftlicher Untersuchung sich herausstellen könnte, daß dem Gefühle für das organisch Schöne dennoch ein Begriff zugrunde liege. Und diese Frage muß meines Erachtens bejaht werden. Denn Schönheit nennen wir die Erscheinung der Vollkommenheit einer Gestalt, und die Vollkommenheit eines Organismus kann nur bestehen in seiner allseitig vollendeten Zweckmäßigkeit. Der Begriff aber bezeichnet die Spitze des Zwecksystems, das jeder Organismus umfaßt; der Gesamtzweck und Begriff jedes Dinges ist es auch, der die Einheit seiner mannigfaltigen Bestandteile bedingt. Es handelt sich jedoch bei der Schönheit in Kunst und Natur nicht um Begriffe, sondern um Anschauungen. Wir nennen die sinnliche Anschauung, die einem Begriffe entspricht, indem sie ihn widerspruchslos erfüllt, „Idee". Wir werden deshalb wohl oder übel auf die Ideenlehre zurückkommen müssen, wenn wir die Ursache des ästhetischen Lustgefühls aufdecken wollen, das der Anblick eines schönen Körpers in uns erweckt, weil es ein nicht bloß sinnlich, sondern auch geistig bestimmtes Lustgefühl ist.

Ich gebe zu, daß die Ideenlehre in Mißkredit geraten ist dadurch, daß die aprioristische Philosophie des 19. Jahrhunderts, bei ungenügender Kenntnis des Kunstschaffens, irrige Schlußfolgerungen und unhaltbare, für die Kunst unleidliche Vorschriften aus ihr ableitete. Daraus folgt jedoch nicht, daß die Ideenlehre überhaupt unbrauchbar wäre für die ästhetische Analyse. Man wird vielmehr auf sie zurückkommen, sie nur einer Nachprüfung unterziehen müssen. Und wenn gesucht wird nach einer objektiven Schönheit der Organismen aller Art, vom Menschen hinab zur Pflanze, so kann diese nur bestehen in der erreichten objektiven Idee, d. h. in einer adäquaten Verkörperung des dem Lebewesen immanenten Daseinszwecks. Diese den Dingen immanente Idee ist objektiv, insofern sie sich auf deren Daseinszweck selber gründet und nicht auf subjektive Neigungen der Betrachter.

Durch unmittelbare Anschauung freilich muß das Schöne erfaßt werden. Daraus folgt, daß seine Kriterien schon in uns bereit liegen müssen, ehe das ästhetische Lustgefühl zustande kommt, und ein ästhetisches Urteil gefällt wird. Das kann aber in der Tat nur der Fall sein bei Gattungsideen, weil wir nur diese schon gebildet haben können, ehe wir an ein uns neues Individuum herantreten. Und zwar sind sie keineswegs a priori in uns vorhanden, sondern sie sind selbst

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0094

durch Erfahrung gewonnen, nämlich durch die Erfahrung der Lebensbetätigungen und Daseinszwecke einer Gattung. Dadurch entsteht in uns das organisierte Sammelbild eines Typus, nach welchem wir das Individuum beurteilen. Es bleibt also dabei, daß die Gattungsideen den grundlegenden Maßstab der ästhetischen Beurteilung der Individuen bilden, die der betreffenden Gattung angehören. Unsere Anschauung unterscheidet sich jedoch von der älteren dadurch, daß für uns die schöne Erscheinung nicht im Abstrakten der Gattungsidee verbleiben darf, sondern mit individuellem Leben erfüllt sein muß, und dies ist auch gar kein Widerspruch. Ich mache kein Hehl daraus, daß ich die objektive Schönheit der menschlichen Gestalt nach wie vor in unübertrefflicher Weise verkörpert finde in der griechischen Antike. Dem Erblühen einer modernen, mehr individualisierenden und realistisch charakterisierenden Bildnerkunst stand darum nichts im Wege. Beide können nebeneinander bestehen.

Träger unseres unmittelbaren Sicheinfühlens in die objektive Schönheit anderer ist das lebendige Gefühl der Zweckmäßigkeit des eigenen Organismus und seiner Gliedmaßen. Ich komme damit zurück auf die Äußerung von Herrn Professor Basch, daß in der ästhetischen Betrachtung subjektive und objektive Bedingungen zusammentreffen müssen. Er fügte hinzu, daß nach einem Vischerschen Ausspruch alle Ästhetik pantheistisch sei. Ich pflichte ihm auch darin bei. Nur möchte ich zur Bezeichnung dieses Umstandes lieber den modernen Ausdruck „monistisch" wählen. Ich glaube mich nämlich in vollständiger Übereinstimmung zu befinden mit den Ergebnissen der modernen Naturwissenschaft, die ja auch schließlich dazu gelangt ist, wenngleich auf materialistischerem Wege, eine in der Natur und allen ihren Geschöpfen gemeinsam wirkende einheitliche Schöpferkraft anzunehmen. Hier scheint mir die Kunst hinüber zu weisen auf die Religion.

Herr A. Lasson erhob Bedenken gegen drei Punkte im Vortrag des Herrn Basch. 1. Das Ästhetische ist nicht subjektives Empfinden, Gefallen oder Mißfallen. Das wahre Subjekt des ästhetischen Urteils ist der allgemeine Geist des menschlichen Geschlechts. 2. Das Schöne ist nicht vom Wahren und Guten getrennt; Form, Begriffe, Zweck sind gemeinsam im Absoluten enthalten; unter sich verschieden, sind sie in diesem eins. 3. Das Ästhetische ist nicht leicht, sondern schwer zu genießen. Die Erfahrung zeigt es beim Sehen, Schauen, Hören. Der Gegenstand ist leicht wie aus dem Nichts entsprungen, die Gestalt. — Schließlich wandte sich der Redner gegen Herrn Alt. Hegel sei der größte Kenner der Kunst gewesen. Begrifflich entwickeln heiße nicht a priori konstruieren. Letzteres dürfe man eher von den Empirikern aussagen.

Herr V. Basch: Zwei Gegnern habe ich zu antworten: Herrn Professor Lasson und Herrn Dr. Th. Alt.

Mit Herrn Professor Lasson habe ich schon gestern gekämpft und seine unumstößlich junge temperament- und geistvolle Beredsamkeit bewundert. Aber mit ihm ist keine Diskussion möglich. Wir stehen auf zwei entgegengesetzten Standpunkten, zwischen denen kein Ausgleich möglich ist. Er thront in den hohen Regionen, wo die Ideen wohnen, wo das Schöne, das Gute und das Wahre ungetrennt und untrennbar wie Diamanten glitzern, die die menschliche Vernunft bewundernd betrachten und verwirklichen kann. Ich gehe langsam und unsicher auf dem unebenen, holprigen, kotigen Wege der Wirklichkeit, wo das Schöne vom Wahren und Guten getrennt, mit unzähligen fremden, wertlosen Elementen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0095

untermischt, von dem ganzen menschlichen Geiste — und nicht nur von der Vernunft — und besonders von dem irrationellen Gefühl mühsam gesucht wird. Wie können wir uns da treffen? Das Einzige, was ich wünschen kann, ist, daß die stolze Metaphysik Professor Lassons unsere unscheinbare Psychologie mit wohlwollendem Mitleid ansehe: à tout péché miséricorde.

Und nun zu Herrn Dr. Alt. Nach Dr. Alt gibt es in jeder Sphäre des Seins ein objektiv Schönes: das, was seinem Zwecke entspricht, das, was den Charakter der Gattung am vollsten ausdrückt. Ich erwidere meinem geehrten Opponenten Folgendes: Wenn das Schöne, das Gattungsmäßige das Zweckmäßigste ist, so kann es in jeder Gattung nur e i n Schönes geben: e i n e n schönen Baum, e i n e n schönen Mann, e i n schönes Weib. Diesem hegelianischen Standpunkte widerstrebt, scheint mir, die ganze moderne Auffassung des Schönen und der Kunst. Wir glauben nicht, daß es nur einen schönen Frauentypus gibt: wir bewundern mit derselben Wärme, wenn auch aus verschiedenen Motiven, den Kopf der Venus von Milo, die sixtinische Madonna, die Danae von Correggio und von Tizian, die Saskia von Rembrandt und verschleierte Mütter von Carrière, und wir hoffen, daß noch viele Künstler der kommenden Zeiten neue Typen der weiblichen Schönheit entdecken und verwirklichen werden. Wissen Sie, was das durch die galtonische Methode realisierte, wirklich gattungsmäßige Gesicht eines Mannes sein würde? — Das Gesicht eines Friseurs.

Nachschrift: Als diese Diskussion stattfand, kannte ich nicht die Ausführungen von Professor Treu, und hatte ich seine Durchschnittsphotographien nicht gesehen. Er hatte die Güte mir letztere zu zeigen, und ich muß gestehen, daß mich einige davon, besonders die Photographie des amerikanischen Studenten und der amerikanischen Studentin sehr frappiert haben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0096

Jonas Cohn:

Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur

Der Begriff der Autonomie ist uns aus der Kantischen Ethik geläufig. Der sittliche Wille unterwirft sich dem Gesetze, das in ihm selbst begründet liegt, ihm weder durch eine äußere Autorität auferlegt noch durch irgend welche Nebengedanken und Rücksichten des Nutzens oder Genusses empfohlen wird. Mit einer Rückerinnerung an den politischen Gebrauch des Wortes (autonomer Staat) können wir es auf jedes Gebiet der Kultur übertragen, das beansprucht, nur von seinen ihm eigentümlichen Werten geleitet und nach ihnen beurteilt zu werden. So ist die Wissenschaft autonom, wenn sie außer der Wahrheit kein Gebot, außer der Bedeutsamkeit für das Ganze des Erkennens keine Motive der Stoffwahl anerkennt, während nicht nur die Theologen des Mittelalters, sondern auch die unter den Modernen, die den praktischen Nutzen für das Ziel der Forschung halten, ihr einen heteronomen Charakter geben.

Die Analogie der verschiedenen Wert- und Kulturgebiete darf aber nur Erläuterungsmittel sein, nicht an die Stelle der besonderen Untersuchung jedes Einzelgebietes treten. Um genau zu bestimmen, was Autonomie der Kunst bedeutet, muß man sie von ihren Voraussetzungen unterscheiden, ohne deren Anerkennung sie unmöglich ist, mit denen allein sie aber noch nicht gegeben ist. Daß das ästhetische Anschauen und das künstlerische Schaffen eine es auszeichnende Eigenart haben, wird auch von solchen zugegeben, die es durchaus anderen — etwa sittlichen — Zwecken unterordnen, z. B. von Tolstoi. Worin diese Eigenart besteht, darüber herrscht bekanntlich Streit, der meiner Überzeugung nach nicht geschlichtet werden kann, solange man nach psychischen Vorgängen sucht, die nur bei ästhetischem, und die bei allem ästhetischen Verhalten vorkommen. Vielmehr ist die Eigenart des Ästhetischen eine besondere Art der Wertung, eine Wertung nach der Kraft des Eindrucks und der Einheit der Anschauung. Diese Sonderart des ästhetischen Wertes schließt aber noch nicht den Eigenwert des Ästhetischen ein. Vielmehr ist es an sich durchaus denkbar, daß man die Hingabe an den reinen Eindruck, die Herausarbeitung der in sich geschlossenen lebendigen Gestalt nur wertet, sofern sie im Dienste bestimmter Ziele steht — eine Neigung dazu wird sich in kirchlichen, besonders katholischen Kreisen leicht bemerken lassen. Es ist also die Anerkennung des ästhetischen Eigenwertes zu unterscheiden von der Erkenntnis der Eigenart des ästhetischen Wertes. Aber auch eine eigentümliche und an sich, nicht wegen irgend eines Dienstes, den sie leistet, anzuerkennende Wertart bedeutet noch nicht notwendig die Existenz einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0097

besonderen Art kultureller Tätigkeit, die nur nach dieser Wertart beurteilt werden soll. Es könnte sein, daß ein in sich bedeutsamer ästhetischer Einschlag unsere Naturauffassung, unser Handeln, unsere Sitten, unser Reden und Schreiben durchdränge, ähnlich wie die Sittlichkeit überall sich durchsetzen will, ohne daß doch ein besonderes Tun nur ästhetischen Werten unterworfen wäre. Dies erst verstehen wir unter Autonomie der Kunst.

In diesem Sinne genommen ist nun die Autonomie der Kunst, als Forderung wie als Wirklichkeit, eine geschichtlich junge Erscheinung. Bei Goethe und Schiller kann man — in der Periode des Klassizismus — ihre Entwicklung verfolgen. Kants scharfe Formulierung der Eigenart des ästhetischen Wertes kam diesen Bestrebungen der Dichter zu Hilfe. Die Romantik hat anfangs, wie andere Tendenzen der Kantischen Philosophie und der klassischen Dichtung, so auch diese zu einem Extrem fortgeführt — aber in ihr bildete sich dann auch eine Gegentendenz aus, eine neue Unterordnung der Kunst unter das religiös gesehene Gesamtleben. Das 19. Jahrhundert erst zeigt immer wieder Streit und Kompromiß zwischen dem Willen, die Kunst „rein" zu wahren und zu pflegen, und dem Gegenwillen, ihr aus dem Leben neues Blut zuzuführen und sie dem Leben dienstbar zu machen. Sieht man genauer zu, so entdeckt man bald, daß es nicht nur zwei, sondern eigentlich drei Parteien in diesen Kämpfen gibt: die Vorkämpfer der reinen Kunst, die Lebensdurstigen, die auch die Kunst hineinziehen wollen in den einen großen Strom des Lebens, die stolz Resignierenden endlich, die jenes echte, blutvolle Leben, die wahre Heimstatt der Kunst, in der Gegenwart vermissen und sich darum in ein künstlerisch-künstliches Sonderdasein zurückziehen. Dies war schon Baudelaires Haltung, aus diesem Zwiespalt heraus verzichtete Hans v. Marées auf jene Volkstümlichkeit, die ihm doch das Ideal künstlerischer Wirkung bedeutete. Auch im Kreise Stefan Georges ist die gleiche Stimmung verbreitet. So heißt es einmal in den Blättern für die Kunst: „Man beklagt sich darüber, daß der Künstler sich nicht mehr auf die herrschenden Allgemeinheiten stützt, und doch folgt er dabei nur einem Naturgesetze. Allgemeinheiten bestehen heute nicht mehr kraft wesenhafter Normen und innerer Nötigungen, sondern durch zufällige Übereinkünfte und wirtschaftliche Bedürfnisse. Sie sind nicht mehr eingerichtet auf die stammhafte und Erster-Hand-Leistung (originäre und primäre), auch nicht beim Künstler." Hier wird also die Autonomie der Kunst nicht allgemein, sondern aus unserer Kulturlage heraus gefordert. Es ist bemerkenswert, daß diese Haltung besonders bei Künstlern vorherrscht, während Kritiker und Theoretiker leicht zu einer theoretisch, d. h. für alle Zeiten begründeten Autonomie-Forderung kommen. Selten nur wird diese ganz allgemein und prinzipiell ausgesprochen, weit häufiger zeigt sie sich in ihren Folgerungen. Unter diesen sind zwei besonders kennzeichnend, die Ablehnung irgend einer Dienstbarkeit der reinen Kunst und die formale Beurteilung des Kunstwertes. Jede „Tendenzkunst" erscheint verdächtig, die Kunst soll nicht zum Mittel für außerästhetische Ziele — und seien es die höchsten und wichtigsten — herabgewürdigt werden. Allen „Inhalt" ferner nimmt die Kunst aus dem

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0098

außerkünstlerischen Leben auf, seine Art und seine Lebensbedeutung ist also, rein künstlerisch genommen, wertgleichgültig — maßgebend für den Wert des Kunstwerkes ist nur, ob es gelungen ist, dem beliebigen Inhalt künstlerische Gestalt zu verleihen.

Übrigens könnte die Autonomie der Kunst sehr wohl unter dem Einfluß einer besonderen geschichtlichen Lage sich entwickelt haben und nun doch mit Recht allgemeine (nicht nur zeitliche) Bedeutung fordern. Denn Wert und Entstehung sind nicht notwendig verbunden. Und noch mehr gilt das von den Voraussetzungen der Autonomie, von der Eigenart des ästhetischen Wertes und von dem Eigenwerte des Ästhetischen. Wie immer, so hängt auch hier die fortschreitende Erkenntnis der leitenden Werte und die Entwicklung der Kulturgebiete aufs engste zusammen. Keineswegs bleibt aber deshalb eine Grundeigenschaft eines Wertes in logischer Abhängigkeit von der Kulturlage, an und in der sie entdeckt wurde. Trotzdem erscheint auch für die Beurteilung der Autonomie die Einsicht in die Motive ihrer Entstehung wichtig. Die Kunst ist doch durch Entstehung und Wirkung dem Gesamtleben verbunden, aus dieser Verbindung ergeben sich Probleme der Kunstpädagogik, Kunstpolitik usf., die man nur lösen kann, wenn man die Kulturlage im ganzen übersieht. Ich will daher versuchen, eine schematische Übersicht über die Entwicklung der Autonomie zu geben. Es kann sich dabei nicht um eine Geschichte im engeren Sinne dieses Wortes handeln, sondern nur um Herausarbeitung wesentlicher Stufen, deren manche im Laufe der Zeiten mehrfach aufgetreten sein mag. Auch verschwinden — hier wie in anderen Fällen — die vorangehenden Entwicklungsstufen nicht, wenn die folgenden sich zeigen, vielmehr bestehen sie neben ihnen fort, ähnlich wie „primitive" Tierformen in etwas abgeänderter Gestalt neben viel später entstandenen Geschlechtern fortleben. Von solchen Verwicklungen sehe ich zunächst ab, um ein einfaches, klares Schema entwerfen zu können.

Die Forschungen über die „Anfänge der Kunst", auf so verschiedene Erscheinungen sie hinweisen mögen, zeigen uns jedenfalls die ersten Erzeugnisse, die wir allenfalls der Poesie oder bildenden Kunst zurechnen mögen, die ersten Regungen mimischer Darstellung und musikalischen Ausdrucks eng verbunden mit dem Gesamtleben: Arbeitsrhythmus, Technik, Kultur, Krieg, geschlechtliche Werbung, Schmucklust verbinden sich eng mit jenen „ästhetischen" Anfängen. Dabei braucht man nicht zu meinen, daß die Freude an der Gestaltung als solcher fehlt, weil andere Zwecke (Zauber oder Arbeitserleichterung z. B.) sich nachweisen lassen. Vielmehr ist das ästhetische, künstlerische Element eingebettet in das Gesamtleben. Mit der Entfaltung einer einheitlichen, ursprünglichen Volkskultur festigt sich diese Verbindung eher, als daß sie sich löst. Oft genug hat man mit einer gewissen romantischen Sehnsucht diese ursprüngliche Kultur zu schildern gesucht. Gerne denkt man sich am Anfang eine ungeteilte und ungebrochene Lebenseinheit. Wie Recht, Sitte und Sittlichkeit ungetrennt sind, so äußert sich dieses Leben auch einheitlich und gibt sich eine einheitliche Gestalt: Dichtung, Geschichte, Rede sind eins, ebenso Schauspiel, Fest, Tanz oder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0099

Gewerbe und bildende Kunst. Der Wunsch, ein Gegenbild gegen die eigene Zersplitterung zu besitzen, mag hier manches verfälscht haben, genaueres Hinsehen wird den Beginn von Scheidungen früher erkennen lassen — trotzdem bleibt der Grundzug dieses Bildes richtig. Denken wir uns nun der Deutlichkeit zuliebe diese Lebenseinheit der ursprünglichen Kultur so vollständig verwirklicht, wie sie es vermutlich nie war, dann gibt es in ihr nur mannigfaltig gestalteten Ausdruck des gemeinsamen Lebens, keine isolierte Kunst. Für die höchsten, wichtigsten Augenblicke des Lebens bilden sich wohl besondere Formen der Rede, des Gesanges, des Tanzes, der Bemalung, des Schmuckes aus, der Zusammenhang der Generationen wird vielleicht bei Geburt und Tod durch altüberlieferte, von der üblichen Sprache und Sitte abweichende Bräuche betont, die Formen der Gottesverehrung, strenger gewahrt und dem Alltag ferner gerückt, mögen sich fester zusammenschließen, sich in besonderen Tempeln eine Architektur, in Götterbildern eine Plastik oder Malerei schaffen — alles dies steht doch unter einer gemeinsamen Norm des Lebens, dem es entspringt. Es wird als ihm gemäß oder ungemäß, förderlich oder hemmend empfunden und danach angenommen oder abgelehnt. Das Lebensganze also, das Ungeschiedene, gibt hier den Teilen das Gesetz, wir können diese Stufe daher als ursprüngliche Pantonomie bezeichnen.

Schon in dem Festwerden alter Formen und Bräuche beginnt sich der künstlerische Ausdruck des Gesamtlebens vom Gesamtleben zu trennen. Die Ausbildung der Technik, das Hervortreten spezifisch künstlerischer Begabungen wirkt in derselben Richtung. In den Werkstätten und Schulen der Künstler bildet sich eine eigene Überlieferung aus; neben den Mitteln der Wirkung und Nachbildung, den alten Gewohnheiten der Formung, und eng verbunden mit ihnen, kommen hier allmählich auch einige Eigengesetze künstlerischen Bildens zum Bewußtsein. Aber diese Besinnung auf das eigene Gesetz der Kunst bleibt nicht ungestört. Denn gleichzeitig beginnt der Verstand die Einheit des überlieferten Gemeinschaftslebens aufzulösen. Die überlieferten Sitten erscheinen als zufällig, ihnen zu folgen, als Zeichen der Schwäche oder höchstens als äußere Anpassung an das, was nun einmal besteht. An Stelle des gelegentlichen Nachdenkens, das seine Ergebnisse in Sprüchen überliefert, tritt systematische Wissenschaft, die sich schließlich auf ihre eigenen Voraussetzungen, auf das Denken, besinnen muß. Eng damit zusammen hängt die Loslösung der Sittlichkeit von der Sitte, das Nachspüren nach den Grundsätzen reiner Sittlichkeit. Die eigenen Ziele der Wahrheit und Wissenschaft ebenso wie die Rechtfertigung vor dem eigenen Gewissen und die Regelung des sozialen Lebens drängen sich dem Verstande auf, während er nur spät und schwer dazu kommt, den Eigenwert der Kunst zu entdecken. Die Wertungen aber, denen die Kunst nun unterworfen wird, sind ihr fremd. Nicht mehr das Ganze, dem sie selbst angehört, in dessen Forderungen ihre eigene mitschwingt, normiert sie, sondern das Gebot eines ihr an sich fremden Wertes. Aus der ursprünglichen Pantonomie, der Herrschaft des Lebensganzen über die Kunst wie über alle anderen Seiten des Lebens, ist eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0100

Heteronomie, eine Fremdherrschaft des Nutzens, des Kultus, der Sitte, der Sittlichkeit, der Wissenschaft über die Kunst geworden. Natürlich bleiben noch lange Reste der ursprünglichen Pantonomie erhalten, ja sie verbünden sich wohl mit heteronomen Motiven zu gemeinsamer Bekämpfung der beginnenden autonomen Kunstwertung. Aus dieser Verbindung heraus läßt sich Platons Stellung zur Kunst und zum Schönen am besten verstehen. Die Gleichsetzung des καλόν mit dem ἀγαθόν, die uns in sokratischen Gesprächen leicht als Begriffsvermischung erscheint, ist demnach Rest ursprünglicher Einheit, aus der sich die Begriffe erst eben zu sondern beginnen. Platon steht, wenn er vom „Schönen" redet, die schöne menschliche Gestalt vor Augen, das Naturschöne, ausgebildet durch die athletische Arbeit am eigenen Körper. Im Phädros wie im Symposion wird Schönheit, Liebe, Zeugung und geistige Entwicklung in wunderbarer Art — man darf nicht sagen verbunden, vielmehr zusammengeschaut. Aber die alte Pantonomie unterliegt doch zugleich ethischer und logischer Kritik. Eine höhere Sittlichkeit nimmt Anstoß an den alten Göttermärchen. Gerade weil Platon, der künstlerische Mensch, die Wirkung des Rhythmus und der Melodie so stark empfindet, wehrt er sich gegen die Zulassung erschlaffender und wünscht ermutigende Weisen. Das Rätsel Platons, des Künstlers, der sich gegen seine Kunst wendet, haben wir in unseren Tagen zum zweiten Male erlebt an Leo Tolstoi. Auch bei ihm ist unter der heteronomen Oberschicht seines Raisonnements die ursprüngliche Pantonomie fühlbar. Nur freilich, wie Tolstoi eine entwickelte autonome Kunst und Kunsttheorie sich gegenüber sieht, so hat die Pantonomie bei ihm nicht so stark wie bei Platon den Charakter einer ihn beherrschenden Wirklichkeit (obgleich ein Stück Naturmensch in dem Jäger, Patriarchen und homerischen Epiker Tolstoi lebte), viel stärker den Charakter sentimentalischer Sehnsucht. Daher hat er den Bauernstand rousseauisch idealisiert und Rousseaus Anklagen gegen Bildung und Kunst erneuert.

Zur Erkenntnis der Eigenart und des Eigenwertes der Kunst hat sicher die Versenkung in die Kunst vergangener Zeiten viel beigetragen. Denn hier fehlen die starken Inhaltsgefühle; die Kämpfe des Lebens, aus denen das Werk entstanden war, erscheinen nur im verblaßten Fernbild historischer Erinnerung. Die alte Kunst wird formales Vorbild, sie wird formal gewertet, auch wo sich gegen den dargestellten Inhalt Widerspruch erhebt. Diese Stellung mag die altgriechische Dichtung zum Teil schon im hellenistischen Zeitalter eingenommen haben, viel deutlicher stehen so der Antike die Menschen der Renaissancezeit, ja zum Teil schon des Mittelalters gegenüber. Die enge Verbindung von Klassizismus und autonomer Kunst ist daher leicht zu erklären. Die Autonomie der Kunst entwickelt sich übrigens in der Wirklichkeit früher als in der Theorie. Die Renaissancezeit trennt den Künstler vom Handwerker, bildet das Künstlerbewußtsein aus, aber erst die großen Deutschen um die Wende des 18. Jahrhunderts sprechen die Forderung der Autonomie theoretisch aus. Der kritische und der technische Verstand mußten erst in der Aufklärung ihre Alleinherrschaft dekretieren, die Heteronomie mußte die abstrakte Form einer moralisierenden Lehr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0101

haftigkeit der Kunst annehmen, ehe die autonome Würde der Kunst mit vollem Bewußtsein verkündet werden konnte.

Indessen, nicht auf die Theorien des technisch-kritischen Verstandes darf man sich beschränken, wenn man die Motive der Verkünder einer autonomen Kunst verstehen will. Vielmehr ist es dazu nötig, die Wirkungen des freigewordenen Verstandes auf die Lebensgestaltung sich klar zu machen. Der mündig gewordene Geist fordert von jeder überkommenen Einrichtung, daß sie sich vor ihm rechtfertigt, prüft sie auf ihre Zweckmäßigkeit hin und ändert sie, sobald er glaubt, sie durch eine zweckmäßigere ersetzen zu können. Dieser Typus des Verhaltens zerstört die Selbstverständlichkeit überkommener Lebensformen, in denen sich bis dahin das Gemeinschaftsleben bewegt hatte. Sogar die am meisten naturwüchsige aller Kulturformen, die Sprache, wird von dieser Kritik angenagt — eine möglichst rationale Allgemeinsprache wird erstrebt. Je mehr diese „Rationalisierung des Lebens fortschreitet, um so entschiedener müssen sich gerade künstlerische Menschen von ihr abgestoßen fühlen. Solange sie jugendlich-kräftig und naiv ihren Gefühlen nachleben, werden sie das Recht des Lebens dem toten Begriffe, die einheitliche, große und widerspruchsvolle Natur den Begrenzungen der Wissenschaft wie der Sitte entgegenstellen, jubelnd oder verzweifelnd ihre Erlebnisse in ihren Werken ausströmen. Aber die Reflexion, die Kritik und die bewußt-technische Ordnung gewinnt Macht auch über die älter werdenden Künstler. Dann verfallen einige einer mit Resten ursprünglicher Einheit gemischten Heteronomie; ein trauriges Ermatten bedeutet dieser Ausgang, das tragische Ende Herders. Andere wollen die alte Pantonomie wieder herbeiführen, am liebsten in jener Form, die wir mittelalterlich nennen, in der sie eine sehr vielfältige Kultur mit den ursprünglichen Instinkten ungeschwächter Völker zu einem großartigen, mannigfaltigen und spannungsreichen Ganzen verband. So versteht man die Bekehrungen der Künstler zum Katholizismus, von Friedrich Stolberg an bis zu Huysmans und Verlaine. Die stärksten endlich, die männlichsten und reifsten, trennen die Wertgebiete, bilden ihre Kunst zur klassischen Gestalt fort, schützen sie durch Betonung ihrer Autonomie vor unbefugtem Einspruch. Die „Stürmer und Dränger" von 1770 durchlebten dies alles, bevor es erkannt wurde. Darum zeichnet sich diese Bewegung vor allen ihren Wiederaufnahmen durch Kraft und Klarheit aus. Wohl treten die jungen Künstler immer wieder ähnlich der Welt gegenüber, aber zu ihrer Welt gehört eben jener ältere Sturm und Drang, seine Ausgänge und seine Wiederholungen. Es handelt sich bei diesen Erfahrungen und Errungenschaften nicht nur um das ausgebildetere Berufsbewußtsein des Künstlers, sondern vor allem auch um eine größere Freiheit und Weite der Genießenden. Wer gelernt hat, im Kunstwerk rein das Kunstwerk zu werten und zu genießen, der wird den Kreis der ihm zugänglichen Werke sehr erweitern können, während die ursprüngliche Pantonomie ihn immer auf die Erzeugnisse der eigenen Gemeinschaft, die Heteronomie auf solche Werke einschränkt, die den für richtig gehaltenen logischen, ethischen oder sonstigen Wertungen entsprechen. Der Gedanke der Weltkunst und Weltliteratur ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0102

bei Herder aus der pantonomischen allmenschlichen Teilnahme entstanden, ausbreiten aber und durchsetzen konnte er sich erst auf der Basis künstlerischer Autonomie. Wie die Autonomie sich vorbereitet durch die Anerkennung einer inhaltlich fernstehenden Kunst als klassisch, so äußert sie sich in einer Erweiterung des Klassischen zum Inbegriff aller vollendeten Werke, welcher Zeit, welchem Kulturkreis, welcher Gattung sie auch angehören mögen. So gibt erst die Autonomie jene Weite und Freiheit des Urteils, auf Grund deren allein eine allmenschliche Teilnahme an allem Künstlerischen, allein auch eine allgemeine Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft erwachsen kann. Sehr viel schwieriger aber und problematischer ist das Verhältnis der Autonomie zur werdenden, zur gegenwärtigen Kunst. Zwar befreit sie den Künstler von äußerer Dienstbarkeit, aber sie gerät zugleich in Gefahr, ihn von seinem Lebensgrunde zu trennen.

Das wird deutlich, wenn wir die zwei früher erwähnten Folgerungen der Autonomie betrachten, die Ablehnung der Tendenz und die formalistische Wertung. Streng genommen folgt aus der Autonomie nur die Ablehnung eines Zwanges zur Tendenz und einer Beurteilung des Kunstwertes nach der Zustimmung oder Abweisung der Tendenz. Aber in dem Worte „Tendenz" drückt sich doch schon etwas dem künstlerischen Eigenwert Feindliches aus. Denn ein „Über-sich-Hinausweisen", ein Streben nach etwas anderem, ein Gespanntsein scheint der Geschlossenheit des Kunstwerkes zu widerstreiten. In der Tat gilt das alles für heteronome Tendenz, auch wenn der Künstler ihr so innerlich und aufrichtig ergeben ist wie Freiligrath, auch wenn ein so großer Dichter wie Keller politische Weisen singt. Aber wo die überkünstlerische, außerkünstlerische Wirkung pantonom ist, da gilt das nicht: der Ödipus auf Kolonos verliert durch politische und patriotische Beziehungen seine künstlerische Reinheit so wenig, wie das Kirchenlied Spees oder Gerhards durch die religiöse Idee. So spricht sich in der Gegnerschaft gegen die Tendenzkunst wie in der Trennung von reiner und angewandter Kunst die Zerspaltenheit unserer Zivilisation aus.

Die formalistische Wertung scheint aus der Autonomie zu folgen, da ja nur die Formung dem Kunstwerk eigentümlich ist, der Inhalt aber stets der außerkünstlerischen Wirklichkeit entnommen wird, mag man beim „Inhalt" in den sogenannten nachbildenden Künsten an das Naturvorbild, mag man an den Erlebnis- und Stimmungsgehalt des Künstlers, an symbolisierte Ideen, an anschaulich dargestellte Zwecke (beim Gebrauchskunstwerk) oder an welche Inhaltlichkeit sonst denken. Aber sobald man alle Inhaltsbestandteile wegdenkt, bleibt sicherlich auch nichts Künstlerisch-Wertvolles übrig. Symmetrischen Aufbau oder auch Erfüllung aller der Forderungen, die Cornelius in seinem bekannten Buche formuliert hat, kann die glatte Schülerarbeit mit dem Meisterwerk teilen; die gleiche Rhythmik — formal auch gleich gut durchgeführt — mag hier eine große Dichtung, dort eine leere Spielerei umkleiden. Sobald man die formalen Maßstäbe lostrennt, veräußerlicht man sie — und muß erkennen, daß die ganze Zerlegung in Form und Inhalt im Grunde aus dem Eindringen eines

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0103

unkünstlerischen Geistes entspringt. Gewiß hat diese Trennung ihr Vorbild in einzelnen Stadien der künstlerischen Arbeit — aber nicht in den Momenten der Ergriffenheit, der eigentümlichen, nicht verleihbaren, keimkräftigen Intuition, sondern in den kritischen, im engeren Sinne des Wortes arbeitsartigen, die gewiß aus dem Keim erst das Werk gestalten, allein aber nie ein echtes Kunstwerk hervorbringen. Um dieser Veräußerlichung des Formalismus zu entgehen und doch seinen in der Autonomie begründeten echten Kern festzuhalten, hat man sich vielfach des schwierigen Begriffes „innere Form" bedient. Bei Goethe entstand dieser Begriff, als er 1775 eben begann, sich vom Naturalismus abzuwenden: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen, es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchimisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad." Will man die großen Ahnungen dieser Sätze in eine Formel klären und erstarren, so kann man sagen: innere Form ist die Einheit des Gehaltes und der äußeren Form, der gegenüber die Trennung beider als Zerstörung erscheint. Das Maß dieser Einheit, der Grad, in dem der Gehalt zur Gestalt geworden ist, bestimmt in der Tat den rein ästhetischen Wert des Kunstwerks; aber dieser Wert ist dann nicht mehr vom Gehalte, sondern nur von den außerkünstlerischen Beziehungen des Gehaltes unabhängig. Damit wird der Wert des Kunstwerkes mindestens genetisch zurückgeführt auf die Erlebensstärke und Erlebensfülle des Künstlers, d. h. die Autonomie kann selbst bei der Beurteilung des Kunstwerkes pantonomischer Anleihen nicht entbehren.

Zentraler und darum deutlicher erfaßt man die Schwierigkeiten der Autonomie, wenn man auf die Bedeutung der reinen Kunst für den freigewordenen Menschen reflektiert. Im Erkennen wie im Handeln erlangt der Mensch niemals Abschluß oder Erfüllung; der freigewordene Mensch aber wird sich dieses Charakters bewußt, da weder sein Erkennen sich einer fertigen, geschlossenen Wahrheitswelt gegenübersieht, die man sich aneignen kann, noch sein Handeln eingebettet erscheint in ein Ganzes sozialer Formen. So erhält — sehr deutlich z. B. bei Schiller — die Kunst die Aufgabe der Ergänzung des Lebens. Sie erscheint als Heilmittel des Lebens, ja schließlich als einzige Erfüllung der Sehnsucht nach einem gestalteten Leben. Aber gerade die Ergänzungstheorie ist den Künstlern und den strengeren Kunstfreunden besonders verdächtig, weil sich unter ihrem Schutze eine inhaltliche Wertung einschleicht, die nicht die konkreten, darum immer noch der Pantonomie irgendwie benachbarten, Forderungen der Wirklichkeit, sondern blasse Wünsche, abstrakte Phantasien zum Maßstab wählt. Schiller selbst kennt diese Gefahren — sie sind ja seine Gefahren — und sucht ihnen durch strenge klassizistische Haltung, durch Abweisung der Inhaltlichkeit zu entgehen. Aber dadurch entsteht nun wieder — schon bei den von Schiller stark beeinflußten Romantikern — die Gefahr eines artistischen Spezialisten-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0104

tums. So zeigt sich in der scheinbar so fest begründeten, befriedigenden Lehre von der Autonomie der Kunst ein tiefer Konflikt. Der Eigenwert der Kunst wird erkannt aus einer Gesamtlage der Kultur heraus, das abgetrennte Kunstwerk, die autonome Kunst erscheint als Heilmittel, als Ergänzung eines ungeschlossenen, zerspaltenen Lebens. Und doch soll gerade durch die Autonomie die Kunst von jeder Rücksicht auf diese Gesamtlage, auf das zu Ergänzende befreit werden. Praktisch genommen, wird die Kunst eine Spezialität, hört sie auf, Sache aller zu sein, weil sie sich vor der Heteronomie retten muß.

So strebt die Kunst zurück in ein ungetrenntes Gesamtleben, sie sucht eine neue, eine bewußte, gegliederte Pantonomie, in der sie wie alle anderen Lebensgebiete ihre Eigenart zugleich bewahren und aufgeben kann. Dabei verirren sich Künstler und mehr noch Genießer leicht dazu, dem Leben das Gesetz der Kunst aufzudrängen, die einzelnen Lebensverhältnisse, die stets nur mit Rücksicht auf das Lebensganze geordnet werden können, wie selbständige, in sich geschlossene Kunstwerke zu behandeln. Das Ästhetentum, dessen Grundsatz damit ausgesprochen ist, fühlt sich abgestoßen von der notwendigen Hilfsarbeit, die als solche niemals in sich vollendet sein darf, es widerstreitet darum auch der großen künstlerischen Leistung, weil diese ohne Hilfsarbeit, ohne Aufopferung großer Teile des Lebens nicht durchgebildet werden kann. Aber man soll die innere Not nicht vergessen, aus der allein auch diese Verzerrung sich verstehen läßt: nur weil die Arbeit mechanisch, das Leben allzu mittelbar und gestaltlos wird, flüchten feinere und etwas überzarte Naturen in den Ästhetizismus.

Im Gegensatze zu dieser Herrschaft eines einzelnen Wertes steht das Ideal einer neuen Pantonomie. Nur von ihm aus lassen sich die Ansätze zur Lösung der modernen Konflikte beurteilen. Es ist aber dazu nötig, das Ideal selbst scharf und richtig zu erfassen. Seit das Wort „Natur", in dem sich bei Rousseau und seinem Gefolge die Gegnerschaft gegen die künstliche Zerspaltung des Lebens zusammenfaßte, durch die Herrschaft der rein kausalen Naturwissenschaft für diesen Zweck unbrauchbar geworden ist, trat an seine Stelle mehr und mehr der Ruf nach „Leben". Als Abtötungen, Vergewaltigungen des Lebens werden die strengen Gebote der Sittlichkeit, die starren Rechtssätze, die blassen Begriffe der Wissenschaft, die „abgeschiedenen" Gebilde der reinen Kunst empfunden. Aber wenn nun das Leben in Gegensatz gebracht wird zu allen diesen Unterscheidungen und Sonderbildungen, so wird es mit einer merkwürdigen Dialektik aus Begriffsfeindschaft — in einen Begriff verwandelt. Das Leben, wie wir es wirklich leben, ist nicht ein abstrakter Gegensatz zu abstrakten Begriffen, es stößt Begriffe und festgewordene Wertgebiete nicht wie ein Fremdes von sich aus, sondern zieht sie in sich hinein, schmeidigt ihre Starrheit, zerstört aber zugleich ihre Reinheit. Wer rechnen gelernt hat, wer die abstrakte Zahl begriffen hat, für den ist Rechnen und Zählen eine Lebensfunktion geworden; wer in die Bilder eines großen Malers sich vertieft hat, der hat zugleich die Natur mit dessen Augen sehen gelernt, die sichtbare Welt existiert für ihn in einem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0105

neuen Sinn. Weil nun Wissenschaft und Technik, Wirtschaft und Recht, Sittlichkeit und Kunst jede ihre eigenen Normen haben, geraten sie bei dem Bestreben, das Leben zu formen, miteinander und mit dem dunklen Lebensgrunde in Konflikt. Das Leben, scheinbar das Selbstverständliche, wird zum schwersten Problem; was wir wirklich leben, erscheint als bloßes Streben nach echter Lebendigkeit. Die Lebenseinheit aber kann in doppelter Weise gedacht werden, entweder als Chaos, aus dem sich die Gebilde entfalten, oder als Kosmos, zu dem sie sich vereinigen. Zwischen den zwei Grenzen des Lebens, dem ungegliederten dumpfen Triebleben, von dem alles ausgeht, und dem gegliederten, zusammenfassenden Geistesleben, zu dem alles hinstrebt, bewegt sich das Leben, das wir tatsächlich führen. Der Gegensatz wird so ins Leben selbst hineingeführt, das gegensatzlos nur insofern ist, als es alle Gegensätze in sich, keinen mehr außer sich hat. Nicht nur, um zu erkennen, müssen wir trennen, auch um zu bilden, zu bauen, Staaten zu errichten, die Triebe zu bändigen. Diese Notwendigkeit ist im Leben selbst begründet; es gehört zum Wesen des Lebens, daß es aus sich heraus für sich bestehende Gestalten absondert. In solche halb mythische Ausdrucksweisen gerät man leicht, wenn man das Leben als Ganzes, als erzeugende Gottheit gleichsam, anschaut. Wissenschaftliche Klarheit aber fordert, daß man diese mythischen Ausdrücke zugleich zerstört. Die Scheidungen der Sondergebiete, so muß man sich exakter ausdrücken, gehören zum Leben des Geistes, nur müssen die Scheidungen immer zugleich als Beziehungen erfaßt werden.

Die gegliederte, bewußte Pantonomie, die alle Kulturgebiete zu einem sie überschattenden und regelnden Leben vereinigt, ist also nicht vorhanden als seiender Zustand, sondern nur entweder als Ideal, das das Streben reguliert, oder als Annäherung, als mehr oder minder gelungene „Synthese des Unmöglichen". Keine der vorangehenden Stufen hat neben ihr Existenz und Existenzrecht eingebüßt, jede ist in ihr aufgehoben im Hegelschen Sinne des Wortes, d. h. zugleich erhalten, vernichtet und über sich hinaus erhöht. Die ursprüngliche Pantonomie bleibt der Ausgangspunkt der künstlerischen Produktion. Sie hat keinen sozialen Bestand mehr, wohl aber individuellen. In der Liebe zur Ungebrochenheit des Kindes drückt sich unser Verlangen nach dieser Pantonomie aus. Nicht aus der Kunstübung der Kinder oder der „Volkskünstler" kann der Künstler lernen — aber an dem kindlichen Leben muß er sich immer wieder erfrischen. So wird die ursprüngliche Pantonomie in die Stellung des Stoffes, des Ausgangsmaterials gebracht. Das Recht der Heteronomie liegt am entgegengesetzten Ende, bei der Verwendung des fertigen Kunstwerkes, entsprechend der Bedeutung der Heteronomie als Gegenschlag gegen die ursprüngliche Pantonomie. Wo man nicht sicher ist, daß die Wirkungen des Kunstwerkes in die geschlossenen Grenzen des ästhetischen Eindrucks gebannt bleiben, da hat man die Pflicht, zu prüfen, ob die weiteren Wirkungen den anderen Werten, vor allem den sittlichen, förderlich oder abträglich sind. Hier entstehen die Probleme der Kunstpolitik, Kunstpädagogik, Kunstdiätetik, die wie alle Fragen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0106

der konkreten Wertabwägung nicht ohne Konflikte und Kompromisse lösbar sind. Nur muß man sich klarhalten, daß dies alles Probleme der Wahl, nicht der künstlerischen Produktion sind, und daß zur Wahl mit Recht immer nur Kunstwerke stehen dürfen. Damit ist dann zugleich die überragende Bedeutung der Autonomie erwiesen. Selbstverständlich ist sie allein die Norm des Kritikers. Denn das Recht der Existenz des Kritikers (eines bedenklichen Berufes) beruht auf der Loslösung der Kunst. Beim vollbewußten Menschen der Gegenwart aber wird die Autonomie zu einem Mittel, sein Erleben zu erweitern. Der befreite Geist eignet sich in der Form des autonomen Kunstwerkes jeden Gehalt an, ohne sich an ihn zu verlieren. In ganz unvergleichlicher Weise erwirbt er sich so eine Erweiterung seines Erlebens, eine freischwebende Teilnahme, die keine Schranken innerhalb der Menschheit mehr anerkennt. So wird die autonome Kunst zum Verständigungsmittel der größten und reichsten lebendigen Gemeinschaft. Freilich, diese Weite des Geistes birgt ungeheure Gefahren für die Festigkeit und die Formung des eigenen Lebens. Hier liegen die schwersten Konflikte der modernen Lebensgestaltung, die ich nur noch begrifflich fassen, nicht mehr erörtern wollte. Mir kam es darauf an, die innere Dialektik der künstlerischen Autonomie zu entwickeln. Das bedeutet keinen Verzicht auf ihre Errungenschaften, nicht auf ihre praktischen, noch weniger auf die mit ihrer Hilfe gewonnenen Erkenntnisse — aber es bedeutet ihre Einordnung in ein höheres, bewußt pantonomisches Ideal.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0107

Abteilung I

7. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Cornelius, von 4 Uhr ab Herr Erhardt

Emil Utitz:

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft[1])

Das Problem „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" besteht eigentlich nicht für alle jene, welche die allgemeine Kunstwissenschaft als einen Teil der Ästhetik betrachten, oder umgekehrt die Ästhetik als einen Teil der allgemeinen Kunstwissenschaft. Aber das Übersehen dieses Problems rächt sich auch bitter genug, denn im ersteren — ungleich häufigeren — Fall kann folgerichtig gar nicht die Frage aufgeworfen werden, ob die Kunst in ihrem Sein und Werden, in der Gesetzmäßigkeit ihrer Entwicklung, in ihren Wirkungen und Zielen auch von außerästhetischen Motiven bestimmt wird. Erforscht wird lediglich die ästhetische Komponente der Kunst in der ungeprüften Annahme, in ihr erschöpfe sich die Gesamtheit der Kunst oder jedenfalls doch ihr eigentümliches Wesen. Hier wird die Kunst um ihr Sonderrecht verkürzt; man sucht sie ins Netz ästhetischer Gesetze und Forderungen einzufangen, damit bleiben aber ihre wichtigsten Fragen offen und ungelöst. Strebt man jedoch von der entgegengesetzten Seite her, das Ästhetische aus den verschiedenen Formen des Kunstgenusses zu gewinnen, in der Meinung, auf diese Weise den sicheren Boden der Erfahrungen nicht zu verlassen, so krankt die ganze Anschauung an dem methodischen Mangel, daß sie ohne weiteres den Kunstgenuß als rein ästhetische Ausprägung annimmt oder mindestens das Ästhetische als den in jedem Kunstgenuß gleichbleibenden Faktor. Dabei vergessen die Vertreter dieser Lehre, daß solche Fragen — wie weit der Kunstgenuß ästhetisch sei und ob das Ästhetische das einigende Band in den verschiedensten Formen des Kunstgenießens bilde — doch nur dann ernsthaft geprüft werden können, wenn durch eine vorhergehende Wesensunter-

[1]) Der Auffassung, die dieser Vortrag verficht, nähern sich bereits meine Abhandlung über „Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß" (Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwiss. VII 4) und mein Sammelbericht im ersten Bande der Jahrbücher der Philosophie. Die eingehende Rechtfertigung und Durchführung erfolgt im ersten Teil meiner „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft", die demnächst im Verlage von Ferdinand Enke zu Stuttgart erscheinen wird.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0108

suchung eine Verständigung über den Charakter des Ästhetischen erzielt ist. Ohne diese Voraussetzung ist der Erfolg meist eine Auffassung des Ästhetischen, die entweder überhaupt keine Anwendung über die Kunst hinaus zuläßt oder selbst innerhalb dieser lediglich bestimmten Richtungen und Strömungen angepaßt scheint, und die eigentlich ästhetische Merkmale mit spezifischen Kunstkriterien verwechselt. Die Unhaltbarkeit und Unverträglichkeit dieser Zustände mußten immer fühlbarer und peinigender werden, je mehr die Forscher im weiteren Verfolg ihrer Arbeiten von den Prinzipalaufstellungen zu den wirklichen Kunstfragen vordrangen und hier nun aber nicht weiter vordringen konnten. Der praktische Kunstbetrieb schien von ganz anderen Mächten beherrscht, als nach der Ästhetik zu erwarten war, ja im schroffsten Widerspruch zu ihr. Ein bekannter Ästhetiker lehrt z. B., es sei besser, zur Wahrung des rein ästhetischen Musikgenießens mit der Technik der Instrumente nicht vertraut zu sein, weil sonst das gründliche Verständnis der Leistung die Aufmerksamkeit leicht so in Anspruch nehme, daß die einfache Hingabe an die dargebotenen Eindrücke darunter leide. Schroffer kann gar nicht der Gegensatz des Schlichtästhetischen zum Künstlerischen zum Ausdruck gelangen. Es gehört — scheinbar — mit zu den wichtigsten Kunsteinsichten, daß alle Kunst Gestaltung ist und aus den Gestaltungsmitteln heraus nicht nur gewürdigt, sondern auch betrachtet werden müsse, und daß kein anderer Weg zu ihr führe. Wenn also die Ästhetik in voller, eiserner Konsequenz — und nicht etwa durch einen voreiligen Irrtum — an einer so entscheidenden Frage scheitert, versuchte man es häufig mit einer Art — wenn ich so sagen darf — hausgemachter Ästhetik, die nicht ihren Ausgangspunkt von philosophischen oder psychologischen Erwägungen hernahm, sondern von gewissen Kunstbedürfnissen ausging und eine Theorie zusammenzimmerte, die den gerade vorliegenden Fragen gerecht zu werden trachtete. Aber auf diese mehr vom Zufall als von einem einheitlichen Plan regierte Weise konnte keine groß angelegte, in ihren Grundlagen gesicherte, in ihren Methoden und Fragen durchgearbeitete Wissenschaft entstehen. Dazu bedurfte es erst einer kritischen Besinnung über das wahre Verhältnis der Ästhetik zur allgemeinen Kunstwissenschaft, und diese Besinnung hat nun verschiedene Lehren gezeitigt, die sicherlich einen Fortschritt bedeuten, ohne aber die eigentlichen Schwierigkeiten prinzipiell zu beheben. Jedenfalls muß den Ausgangspunkt eine Wesensuntersuchung der Kunst bilden; denn erst wenn sich ihr Wesen mir offenbart hat, kann in exakt wissenschaftlicher Weise über ihr Verhältnis zum Ästhetischen gehandelt werden. Am naheliegendsten dünkt es wohl, die Kunst auf die Darstellung ästhetischer Werte festlegen zu wollen. Aber auch bei einer Maschine liegt Gestaltung vor, und ästhetischer Wert vermag ihr ebenfalls zu eignen. Aber die Maschine verlangt doch nicht in erster Linie als ästhetisches Gebilde gewertet zu werden, sondern als praktisches Werkzeug im Hinblick auf ganz bestimmte Zwecke. Ist sie also vielleicht nur im Nebenamt ein „Kunstwerk"? Nein. Das Blanke, Glänzende, das Spiel des Lichtes auf dem Metall, das uns gefällt, hat überhaupt nichts mit Darstellung zu tun und ist einfache Wirklichkeit, die ästhetisch genossen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0109

werden kann, aber nicht aus der Gestaltung heraus. Etwas ganz anderes ist ja die bewußte Lichtführung in einem Kunstwerk, die bestimmte Partien hervorhebt und heraustreibt, andere in Schatten zurücktreten läßt, die Schärfen gibt und wieder weich auflockert. Hier steht das Licht ganz im Dienste der Darstellung, dort ist es zufällige, von aller Gestaltung losgelöste Wirklichkeit, die nicht auf Kunst bezogen werden darf. Nun gefällt uns doch aber auch die reine, klare Zweckmäßigkeit einer Maschine, die sich deutlich in der Anschauung ausprägt. Sicherlich, aber die Gestaltung ist im Hinblick auf die wirklich vorhandene Zweckmäßigkeit vollzogen und nicht in Rücksicht auf die Freude, welche an die anschauliche Entfaltung der Zweckmäßigkeit anknüpft. Beim Vorwalten dieses Gesichtspunktes könnte vielleicht die Zweckmäßigkeit noch klarer und schlagender in Erscheinung treten, während so manchmal Schutzwände gerade das zweckmäßigste Funktionieren verhüllen. Wir können also die Maschine ästhetisch genießen, aber unmöglich künstlerisch: denn wir vermögen nicht diesen Genuß unmittelbar aus dem Gestaltungsproblem heraus zu erfassen, weil das in eine ganz andere Richtung weist. Sollte sich jedoch zeigen, daß bei der Maschine auch die Gestaltung auf diese Wirkung des Genusses hin geübt ist, so wäre dies allerdings ein künstlerischer Zug an ihr. Es genügt demnach nicht, daß irgendein Gebilde gestaltet und ästhetisch wertvoll ist, um es zu einem Kunstwerk zu stempeln, sondern dieser Wert muß aus der betreffenden Art der Darstellung begriffen werden, als von ihr letzthin und wesentlich gewollt. Oder: dieser Wert muß aus der Darstellung erhellen, die Darstellung ist seinetwegen da. Und das ist bei Maschinen nicht der Fall; aber das scheint auch nicht der Fall bei der gesamten Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei religiösen Bildern und Statuen usw. Auch hier wird die Gestaltung in erster Linie durch ein anderes Problem bestimmt als durch ein ästhetisches. Gibt es nun — ganz allgemein gesprochen — ein gemeinsames Kunstwollen; und zwar nicht im Sinne der unendlichen Vielfältigkeit künstlerischer Schaffensmotive, sondern im Sinne der Auffassungsforderung, ähnlich wie jedes wissenschaftliche Werk uns Erkenntnisse vermitteln will? Da glaube ich nun, die allgemeinste Bestimmung bestehe darin, daß jedes Erzeugnis, welches den Anspruch darauf erhebt, ein Kunstwerk zu sein, uns durch seine Gestaltung ein Gefühlserleben darzubieten beabsichtigt. Diese Absicht muß durchaus nicht dem bewußten Willen des Künstlers entsprechen, sondern sie ist der Sinn der Darstellung, ihr Richtungsziel. Aus ihr heraus wird die Gestaltung begriffen, und ist dies unmöglich, so geht der Kunstcharakter verloren. Ein wissenschaftliches Werk z. B. will nicht unmittelbar ein bestimmtes Gefühlserleben vermitteln, sondern ein bestimmtes Wissen. Diese Erkenntnisse können dann zu einer Quelle der Freude werden, aber die Gestaltung erfolgt nicht im Hinblick auf diesen Gefühlsertrag, sondern auf jenes Wissen, das in klarster, schlagendster und verständlichster Form dargeboten werden soll; ja, in den meisten Fällen wird es erst durch diese Form zum eigentlichen „Wissen". Die Form der Kunst, ihre Gestaltung, drängt unmittelbar auf ein Gefühlserfassen, in dem sich das Wesen der Gestaltung erschließt. So ist denn

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0110

alle Kunst Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart, daß aus der Gestaltung heraus das Gefühlserleben schöpft. Die betreffenden Gestaltungswerte können in sich jeder nur möglichen Wertschichtung angehören, sie gehen als auf das Gefühlserleben hin gestaltete in die Kunst ein. Die Kunst vermag demnach ebenso ethische wie religiöse, patriotische wie intellektuelle, sexuelle wie funktionelle Werte zu vermitteln, aber diese Vermittlung erfolgt eben in einer ganz bestimmten Weise: nämlich derart, daß durch die Besonderheit der Darstellung uns der Sinn der Darstellung sich in einem Gefühlserleben erschließt. So wird zum spezifischen Problem der Kunst die Eigenart der Gestaltung, die Formausprägung. Nicht also irgendeine außerästhetische Tendenz vernichtet den Kunstcharakter, sondern lediglich die ungestaltete, nicht in Darstellung umgesetzte Tendenz. Und Ähnliches gilt vom Ästhetischen in der Kunst. Man denke an ein an sich ästhetisch wohlgefälliges Gebilde — etwa an ein anmutig schönes Mädchen in einer glatten, uninteressanten Malerei — das ergibt noch kein Kunstwerk; nicht nur deswegen nicht, weil der ästhetische Wert durch die mangelhafte Darstellung geschädigt wird, sondern weil er nicht aus der Darstellung hervorwächst. Er war gleichsam schon vor ihr da; die Darstellung spiegelt ihn bestenfalls wider, sie schafft ihn nicht. Die hier flüchtig skizzierte Kunstauffassung läßt uns nun auch der primitiven Kunst gerecht werden, an der die einseitig ästhetisch orientierten Kunstbestimmungen immer Schiffbruch leiden müssen. Und ebenso vermögen von diesen Grundlagen aus die Probleme vom angemessenen Kunstgenuß, vom Strukturaufbau des Kunstwerkes, von der Stilgesetzlichkeit, sowie von der Kulturstellung der Kunst ihre befriedigende Lösung zu finden. Wo liegen dann aber die Grenzen der Kunst? Scheint nicht unsere Bestimmung alle Grenzen so zu verwischen, daß Nahes und Fernes, Freundliches und Feindliches ineinanderfließen und durcheinanderfluten? Was hierbei die Kunst an Breite gewinnt, verliert sie an Eigenart und Selbständigkeit. Sie mündet in die Zirkusspäße des dummen August, in die Schauerdramen des Kinematographen, in die Seiltänzereien von Akrobaten und in Raubtierdressuren waghalsiger Bestienbändiger. Aber sind denn diese Folgerungen wirklich so erschreckend? Die Wirklichkeit trennt hier nicht scharf, und so dürfen auch wir nicht ängstlich und pedantisch scheiden, denn sonst verstellen wir uns alle Wege des Verständnisses; es scheint mir gerade ein großer Vorteil unserer Kunstbestimmung, daß sie mit Hilfe der differentiellen Forschung — auf die nachdrucksvoller Wert zu legen ist — der vielseitigen Verästelung und Verzweigung der wahren Verhältnisse sich anzunähern vermag. Sollen wir nun aber tatsächlich von Kunst sprechen, wenn eine Löwenbändigerin ihr Haupt in den Rachen eines Löwen steckt, oder ein Seiltänzer auf einem ganz hoch gespannten Draht weit über den Köpfen der Zuschauer auf seiner schwankenden Bahn dahinbalanciert? Hier liegt doch auch unserer Bestimmung zufolge kein Anlaß vor, diesen Vorführungen den Ehrennamen der Kunst beizulegen. Die Gefahr im Löwenkäfig ist in keiner Weise dargestellt, sondern einfach vorhanden. Die „Kunst" beginnt erst dann, wenn durch gewandte Darstellung der Anschein dieser Gefahr erhöht und gesteigert wird; da wird

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0111

der Tierbändiger zum Schauspieler. Aber die Absicht der Darstellung würde gründlich mißverstanden, wollte man die schauspielerische Leistung des Bändigers in den Vordergrund rücken. Und auch der Seiltänzer wird erst zum Künstler, wenn er durch Bewegungen und Mimik das Gefahrdrohende seiner Lage zum Ausdruck bringt, in die Erscheinung umsetzt. Ähnliches gilt — wie leicht ersichtlich — von der Architektur: es werden doch nicht ihre Ziegel und Steine dargestellt; die sind einfach da. Dargestellt wird das tektonische Leben des Materials; das ist nicht vorher da, sondern erwächst erst in und durch die Darstellung; und dargestellt wird der Wohlklang der Proportionen; ebenso wie die beabsichtigte Raumwirkung. Also, wenn wir auch ohne weiteres einräumen, daß unsere Kunstbestimmung geflissentlich nicht haarscharfe Grenzen zieht, so geben wir doch keineswegs zu, daß sie schlechterdings alle Grenzen verflüchtigt und aufhebt. Wir zeigten gerade, wie durch das Wesensmerkmal der Darstellung auf ein Gefühlsverhalten Schlagbäume errichtet werden. Und Gleiches ließe sich nun auch aus dem Merkmal des Wertes ableiten; denn nicht alles nur irgendwie Mögliche tritt uns in der Gestaltung entgegen, sondern eben das Wertvolle. Wie steht es nun aber um das Ästhetische? Daß das Kunstwerk nicht im Ästhetischen sich einfach auflöst, daß sein komplexer Wert — in dem verschiedene Wertschichten zusammentreffen — kein rein ästhetischer ist, steht für uns fest; aber trotzdem kann ihm doch vielleicht als eines seiner Wesensmerkmale das Ästhetische zugesprochen werden. Wie nehmen wir denn unmittelbar Kunstwerke auf? Anschauend, betrachtend, ihrer Erscheinung fühlend zugewandt. Und so scheint denn im vornhinein die Einstellung auf das Kunstwerk bereits eine ästhetische. Wir treten doch nicht heran wie an ein Erzeugnis der Wissenschaft oder an ein Geschehen des täglichen Lebens. Zuerst offenbart sich das Kunstwerk unseren fühlenden Sinnen, und das ist doch wohl ästhetisch. Es muß nun keineswegs bei diesem ästhetischen Zustande bleiben: Außerästhetisches kann durch ihn zum Durchbruch gelangen und in den Vordergrund treten, wenn wir tiefer in das Wollen des Kunstwerkes eindringen und seiner Auffassungsforderung nachgeben. Aber der Antrieb ist gleichsam ein ästhetischer. Und dies ist wohl auch der hauptsächlichste Grund, warum sich diese bekannte Bindung alles Künstlerischen auf das Ästhetische so einbürgern und festwurzeln konnte; und darin besteht nun die eigentümliche Vorzugsstellung des Ästhetischen in der Kunst, wie seine Unlösbarkeit von aller und jeder Kunst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0112

Richard Hamann:

Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik

Da von Dr. Utitz bereits das Verhältnis von Allgemeiner Kunstwissenschaft zur Ästhetik in einem Sinne behandelt wurde, mit dessen Ergebnis ich im wesentlichen einverstanden bin, sei hier mehr auf das Verhältnis der Allgemeinen Kunstwissenschaft und Ästhetik zur Kunstgeschichte der Nachdruck gelegt. Was ist das Wesen, welches sind die Aufgaben einer allgemeinen Kunstwissenschaft, was leistet sie für die Kunstgeschichte und was empfängt sie von ihr, und ist sie mit Ästhetik identisch oder wie verhalten sich Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zueinander? Das sind die Fragen, die zu beantworten sind.

Sie werden zunächst beantwortet durch eine Prinzipien-Wissenschaft, die selbst besser nicht allgemeine Kunstwissenschaft heiße, sondern als ein Teil der Erkenntnistheorie die Besonderheit der Begriffsbildung oder der spezifischen Auffassung der Phänomene in der Kunstwissenschaft, Ästhetik und Geschichte erläutert und so die besonderen Inhalte, mit denen es diese Wissenschaften zu tun haben, erst begründet. Die besondere Synthese, durch die einzelne Sinnesdaten zu künstlerischen, ästhetischen und geschichtlichen Tatsachen werden, ist das Problem, das von der Erkenntnistheorie, die bisher einseitig nur die naturwissenschaftliche Objektivierung untersucht hat, noch kaum angegriffen ist. Nur daß im Gegensatz zu der Wirklichkeit, die die naturwissenschaftliche Begriffsbildung umfaßt, Begriffe von geistigen Inhalten bestehen, die aber durch diesen Gegensatz als unwirklich entwertet scheinen, ist wohl allgemein anerkannt. Man hat dann von einer anderen Art von Wirklichkeit, der des Sinnes oder der Bedeutung gesprochen. Besser würde es sein, um die geistigen Auffassungen den naturwissenschaftlichen gleichzustellen, von den Phänomenen auszugehen und auch die Wirklichkeit nur als eine bestimmte Art von Bedeutung anzusehen, die durch die Deutung oder Beziehung der Phänomene auf motorisch-praktische Tätigkeit des Menschen zustande kommt. Je nach der Beziehung der Phänomene auf andere als diese praktischen Verhaltungen können die Phänomene auch andere als „wirkliche" oder dingliche Bedeutung erlangen und so aus Naturobjekten zu ethischen, ästhetischen, religiösen oder künstlerischen Inhalten werden. Nur unsere im allgemeinen auf die dingliche Auffassung zielenden Begriffe nötigen uns, die ethische, ästhetische, künstlerische Bedeutung dem Ding wie eine Eigenschaft zuzuschreiben, anstatt diese Bedeutungen von den dinglichen loszulösen und zu selbständigen Begriffen von ästhetischen, ethischen, künstlerischen Tatbeständen auszubilden.

Beim künstlerischen und mehr noch beim ästhetischen, zum Teil mit künstlerischem zusammenfallenden Tatbestand kann die dingliche Bedeutung ganz zurücktreten, und es kann nun schon in der reinen Perzeption des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0113

Phänomens je nach der Art der verschiedenen Auffassung eine Veränderung vor sich gehen, derart, daß durch die Aufmerksamkeit verschiedene Seiten des Phänomens, besonders in den Gestaltqualitäten, beachtet werden. Gerade die Eigenschaften, die die dingliche Bedeutung ausmachen, können am stärksten zurücktreten. Man denke an die andere Bedeutung des Sinnesphänomens Zitrone in einem Gemüseladen und für den Koch und in einem Stilleben für den ästhetischen Betrachter. So bedürfen die Kategorien des Künstlerischen als anschaulicher Vertretung des Nicht-Gegenwärtigen, der Begriff des Monumentes, des Bildes, Abbildes oder des anschaulichen ästhetischen Erlebnisses der erkenntnistheoretischen Begründung, damit die Phänomene unter diese Kategorien aufgefaßt werden und eine allgemeine Kunstwissenschaft möglich machen, die die spezifisch künstlerischen Tatsachen begrifflich erfaßt und in ein System bringt.

Damit ergibt sich als erste Beziehung der allgemeinen Kunstwissenschaft zur Kunstgeschichte, daß ohne die Systematik der allgemeinen Kunstwissenschaft die Kunstgeschichte in Gefahr ist, überhaupt nicht von künstlerischen Tatsachen zu handeln, sondern von dinglichen Gegenständen, als welche die für die künstlerische Auffassung in Betracht kommenden Phänomene auch aufgefaßt werden können. Ist doch die ganze Einteilung der Künste einerseits von den dinglichen Kategorien des Materials und der Technik beherrscht, andererseits von der psychologischen des Motivs und der unkünstlerischen Scheidung von Inhalt und Form. Oder aber die die künstlerischen Inhalte betreffenden Begriffe wie malerisch, klassisch, monumental, melodiös, poetisch, lyrisch, dramatisch usw. werden verworren für die verschiedensten Inhalte verwendet. Das beweist die kunstgeschichtliche Praxis auf Schritt und Tritt. Es ist also keineswegs so, daß die allgemeine Kunstwissenschaft auf Generalisationen und Spekulationen ausgeht, die den Boden der Tatsachen verließen, sondern daß, um überhaupt künstlerische Tatsachen exakt zu beschreiben, erst einmal diese Tatsachen in ihrer Eigenart erkannt und begrifflich gefaßt werden müssen. Gerade die kunstgeschichtlichen Methoden, die sich als die exaktesten ausgeben, wie die Morellische, haben ihre Exaktheit nur erkauft mit der völligen Preisgabe des künstlerischen Tatbestandes, indem sie in der Weise eines Steckbriefes sich mit der Vergleichung eines einzigen gegenständlichen Merkmales zur rein dinglichen Identifizierung des Bildes begnügten.

Da aber die künstlerischen Inhalte sowohl eine religiöse wie ethische, wie ästhetische Bedeutung haben können, so ergibt sich, daß sich allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik keineswegs decken, ja es nicht einmal richtig ist, Ästhetik und Kunstwissenschaft besonders eng zu verbinden, da Religion und Kunst vielleicht ebenso eng verknüpft waren. Richtig ist nur, daß die ästhetischen Bedeutungen besonders gern in der Kategorie des Künstlerischen (rein anschaulich Gestalteten) uns entgegentreten, aber dies rein anschaulich Gestaltete auch alle anderen Kulturbedeutungen in seine Erscheinungsform aufnehmen kann. So bleibt es auch der Kunstgeschichte in jedem Fall überlassen, erst festzustellen, ob die Bedeutung, die ein künstlerischer Inhalt als historisches Faktum gehabt hat, eine ästhetische war oder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0114

nicht, oder ob nicht etwa die ästhetische Bedeutung, die wir ihm heute geben, erst nachträglich hinzugefügt ist. Aber auch das setzt in jedem Fall die volle Beherrschung des das Künstlerische bezeichnenden Begriffsmaterials voraus.

Auf Grund der Begriffsbildung der allgemeinen Kunstwissenschaft erlangen wir also ein begrifflich erfaßtes, künstlerisches Tatsachenmaterial, aber noch keine Kunstgeschichte. Deren Eigenart zu verstehen, müssen wir uns auf das Wesen der historischen Begriffsbildung besinnen. Auch darin liegt ein spezifisch modernes Problem und ein Gegensatz gegen die einseitig auf die Begründung der Naturwissenschaft gerichtete Erkenntnistheorie. Auch ist die Lösung dadurch erschwert, daß man das Wesen der Geschichte nur als logische Methode interpretierte, ohne ihr eine besondere Klasse von Tatbeständen zuzuschreiben, die es wieder erkenntnistheoretisch zu begründen gilt. So hat man einerseits den Nachdruck gelegt auf die besondere Art des Verständnisses historischer, d. h. vergangener Tatsachen, und als geschichtliches Problem einseitig die Interpretation erörtert wie Simmel, oder man hat in dem Gegensatz von Beschreibung des individuellen einmaligen Faktums und der Aufstellung allgemeiner zeitloser Gesetze den Unterschied von Geschichte und Naturwissenschaft finden wollen, wie besonders Rickert. Im ersten Falle gelangen wir nur zu Tatsachen geistigen Lebens aus Überlieferungen, wie wir auch zu naturwissenschaftlichen Tatsachen durch Deutung von Überlieferungen kommen könnten, im anderen Fall zu einer logischen Methode, die für Naturerkenntnis wie Erkenntnis des Geschichtlichen gleichmäßig gilt.

Für uns gilt es nicht, ein neues Ideal des Geschichtsschreibens aufzustellen, sondern die übliche Geschichtsschreibung in ihrem innersten Wesen zu verstehen und die daraus sich ergebenden Begriffe zu erläutern. Und da definieren wir Geschichte als die Wissenschaft von dem, wie etwas geworden ist und was aus etwas geworden ist, also als eine Wissenschaft von besonderen Tatbeständen, für die es keiner besonderen logischen Methoden bedarf, sondern nur besonderer Kategorien, die diesen Tatbestand ergeben. Und zwar liegt in dieser Formulierung beschlossen, daß zur Geschichte ein Subjekt gehört, auf das alles Geschehene bezogen wird, zu dem alles hin- oder von dem alles wegführt, aber so, daß in jedem Moment dieses Subjekt der Betrachtung als Ideal vorschwebt und in jedem Geschehen die Minderung oder Mehrung in bezug auf das Ideal betrachtet wird. Ein Subjekt also ist es, das eine Geschichte hat, eine Vergangenheit, in der es geworden ist, eine Zukunft, in der es verdorben ist. Beide Richtungen in bezug auf dieses Subjekt haben sich ursprünglich mit Wertschätzungen verbunden, indem man entweder zeigte, wie wir es so herrlich weit gebracht, oder die gute alte Zeit heraufbeschwor, und so für Werden und Vergehen die Begriffe des Fortschritts und des Verfalls einsetzte. Die wissenschaftliche Betrachtung bedarf dieser Werte nicht. Sofern ein Subjekt eine Geschichte hat, kann es auch zum Objekt der Geschichtsbetrachtung werden, ohne daß sein Werden als Fortschritt, als wünschenswert, sein Vergehen als Verfall und beklagenswert damit gewürdigt würde. Das ergibt sich besonders in geschichtlichen Pro-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0115

blemen, wo zwei sich folgende Zustände gegenseitig als Vergehen des einen oder Werden des anderen aufgefaßt werden können. So kann die Hochrenaissance als Werden des Barock, das Barock als Vergehen der Hochrenaissance aufgefaßt werden. In dem einen Fall ist die Hochrenaissance das historische Subjekt, im anderen das Barock.

Nun setzt das Werden und Vergehen eines Subjektes voraus, daß wir die Kategorie von Gegenständen bilden, die, ohne sich gleich zu bleiben, doch ihre Identität wahren, d. h. eines Subjektes, das dasselbe bleibt und mit demselben Namen (Eigennamen) genannt wird, aber sich doch verändert. Ohne die Kategorien des Organismus (die Entelechie) und des Werdens ist keine Geschichte möglich.

Damit erklärt sich auch der Gegensatz der historischen Begriffsbildung zur naturwissenschaftlichen. Sobald die Naturwissenschaft die Begriffe des Organismus und des Werdens benutzt, kann sie auch Geschichte schreiben. Sobald sie aber die ganze Welt unter der Kategorie des Mechanismus und der sich gleichbleibenden kleinsten substantiellen Einheiten betrachtet, gibt es keine Subjekte, die werden können, und keine Geschehnisse, die sich als auf ein Ziel gerichtete Veränderungen desselben auffassen lassen, sondern nur Bewegungen und Ortswechsel der substantiellen Einheiten.

Auf die Kunstgeschichte angewendet, finden wir geschichtliche Betrachtungen einmal in der Künstlergeschichte, der Biographie. Hier haben wir ein Menschenleben, wo Kindheit und Alter auf ein ideales Subjekt bezogen werden, den in seiner Eigenart sich kundgebenden Künstler, und wo nun eine wahrhaft geschichtliche und nicht anekdotische Betrachtung alle Ereignisse des Lebens daraufhin wertet, wie sie eine gewisse Anlage, eine das historische Subjekt im Keim enthaltende Natur allmählich zu dem bilden, was wir als Zustand der Reife ansehen, und dem wir, je nach der Zeitgrenze, bis zu der wir diesen Zustand hinausschieben, ein Vergehen, ein Altern folgen lassen. Eine solche Künstlergeschichte wird K u n s t geschichte nur heißen können, wenn alle Werdevorgänge auf die Entwicklung der Produktion künstlerischer Inhalte bezogen wird. Geschieht dies aber, dann haben wir eine Geschichte des Künstlerischen in den Werken eines Autors, in der er selbst als Persönlichkeit kaum eine Rolle zu spielen braucht. Die Biographie wird sich aber nicht nehmen lassen, umgekehrt auch die künstlerischen Äußerungen nur als Belege für die Entwicklung der Persönlichkeit aufzufassen, und so ist die Biographie am wenigsten als Ideal der Kunstgeschichte anzusprechen.

Eine geschichtliche Betrachtung kann sich ferner auf das Werden eines Kunstwerkes beziehen und so verfahren, daß gezeigt wird, wie in der Konzeption schon der Keim des fertigen Werkes vorhanden ist, und wie alle von außen kommenden Bedingungen doch gleichsam nur die Nahrung sind, die das Wachsen des fertigen Werkes ermöglichen, ohne es aber zusammenzusetzen. Auch für diese Kunstwerksentstehungsgeschichte kann das Werden des spezifisch Künstlerischen d. h. die Auseinandersetzung der als Idee vorschwebenden anschaulichen Endgestaltung mit den äußeren Reali-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0116

sationsbedingungen verfolgt werden. Doch spielen beim Werden des Kunstwerkes — beim Vergehen sogar ausschließlich — eine Reihe von materiellen oder nichtkünstlerischen Bedingungen hinein, die von einer rein künstlerischen Geschichte abführen können oder müssen.

Die wichtigste Frage ist aber doch die: wie ist Kunstgeschichte möglich als Geschichte der aufeinanderfolgenden Kunstwerke einer örtlich und zeitlich zusammenhängenden Kulturgemeinschaft? Denn hier haben wir Werke neben Werken, in sich geschlossene Einheiten wie die Atome, die, wenn sie historische Subjekte werden, niemals miteinander anders verknüpft werden können, als indem die Geschichte des einzelnen Werkes geschrieben wird, wobei vorangehende Werke als Anregung im Sinne der Beeinflussungstheorie aufgefaßt werden können. Damit hätten wir, wenn es nicht wie bei den meisten Kunstgeschichten bei bloßer Aufzählung der Werke verbleibt, zwar gewisse Verknüpfungen geschaffen, aber es würde die Kunstgeschichte dann ein Nebeneinander von unübersehbaren Kunstwerksgeschichten.

Ist aber Geschichte die Wissenschaft vom Werden eines sich in bestimmter Richtung verändernden Subjektes, dann können wir Kunstgeschichten nur schreiben, wenn wir durch die sich folgenden Kunstwerke hindurch eine bestimmte künstlerische Bedeutung verfolgen, also z. B. das Werden und Vergehen des Klassischen, Malerischen, Stillebenhaften, Interieurmäßigen, Monumentalen, um bei der bildenden Kunst zu bleiben, und wieder müssen wir uns über das Wesen dieser Bedeutungen und ihre begriffliche Fixierung völlig klar sein, um auf sie als historisches Subjekt einen kontinuierlichen Werdevorgang zu beziehen. Natürlich bleibt es auch da Sache der Forschung, in jedem Fall festzustellen, ob in einer bestimmten Zeit die Kunst von einer bestimmten künstlerischen Bedeutung erfüllt ist, und ob diese eine Geschichte gehabt hat. Dabei können das einzelne Kunstwerk oder die Summe der Kunstwerke einer Zeit an mehreren geschichtlichen Werdegängen beteiligt sein und in verschiedenem Sinne, so daß sich etwa mit dem Wachsen des Intimen das Vergehen des Monumentalen an demselben Kunstwerk demonstrieren läßt. Für die Ästhetik aber bedeutet das, daß das Ästhetische selber historisches Subjekt im Werdegang des Künstlerischen werden kann, d. h. daß das Werden oder Vergehen ästhetischer Bedeutsamkeiten ein historisches Problem der Kunstgeschichte ist, nicht aber die ästhetische Bedeutung Voraussetzung jedes historischen Kunstwerkes.

Ist durch diese Geschichte künstlerischer Bedeutungen ein zeitlicher Zusammenhang, d. h. die Darstellung eines Werdeganges mit einheitlicher Subjektsetzung garantiert, so fehlt noch die Zusammenfassung der Kunst einer Zeit unter einem einheitlichen Subjektsbegriff, der eine Geschichte haben kann. Das würde leicht sein, wenn eine Zeit von einer einzigen künstlerischen Bedeutung beherrscht wird. Immer aber ist es doch so, daß verschiedenste absteigende oder aufsteigende Werdegänge in einer Zeit zusammentreffen. Hier liefert nun die Erkenntnistheorie den Begriff des Stiles als den Einheitsbegriff, der sich aus einem mehr anschaulich als begrifflich zu fassenden Zusammenhang der verschiedenen Bedeutungen in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0117

einer Zeit ergibt, und die allgemeine Kunstwissenschaft wird unter dem Begriff des Stiles wieder Typen solcher künstlerischen Einheiten unter dem Begriff etwa des Naturalismus, Harmonismus, Impressionismus, des Archaismus, der Klassik, des Barock zusammenfassen und diese Begriffe der Kunstgeschichte zur Beschreibung einer bestimmten Zeitlage geklärt übergeben. Ob eine bestimmte Zeit Stil hat, bleibt natürlich in jedem Fall erst zu untersuchen. So sehr wir zur geschichtlichen Erfassung der Kunst einer Zeit auf den Begriff des Stiles angewiesen sind, — ob wir ihn anwenden können, entscheidet das vorliegende Material. Es sind eben nicht Methoden, sondern Kategorien, Formen der Aussagen über gegebene Inhaltlichkeiten. Dieser Stil nun, der zunächst nur Mittel zur Konstatierung eines zeitlich und räumlich lokalisierten Faktums ist, kann selbst seine Geschichte haben, und so können wir das Werden und Vergehen der Renaissance, des Barock, der Gotik usw. schreiben.

Es bleibt noch eine Frage: Kommen wir damit zu einer Weltgeschichte der Kunst, d. h. können wir die ganze Kunstgeschichte oder wenigstens die Geschichte der antiken Kunst und die der neueren Kunst als einheitliche Werdegänge von Stilen auffassen? Daß das möglich ist, zeigt die ältere Kunstgeschichte mit ihrem Begriff des Klassischen, auf den hin der ganze Verlauf der Kunstentwicklung bezogen wurde. Dann gäbe es eigentlich nur einen Stil, der in jeder Zeit als Entwicklungsfaktor wirksam wäre, so daß frühere und spätere Zeiten nur als Vorbereitung oder Verfallsstadium dieses Stiles zu betrachten wären. Dagegen sträubt sich die moderne Auffassung, die in der zeitlichen Folge verschiedenster Kunstrichtungen eine Folge verschiedener gleichberechtigter Stile spezifischer Kunstwollungen sieht und damit wohl eine Geschichte der einzelnen Stile anerkennt, aber eine Weltgeschichte der Kunst eigentlich negieren würde.

Dennoch lassen sich beide Betrachtungsweisen zu einer historischen Gesamtbetrachtung vereinen. Würden wir die ganze Kunstentwicklung als einen einzigen Werdegang auffassen, so würde bei der ununterbrochenen und kontinuierlichen Entwicklung wie bei einer Bewegung eine Beschreibung unmöglich sein, wenn wir nicht Einschnitte machen würden, um Stufen der Entwicklung zu konstatieren. Das Problem der Periodisierung wird aktuell, das ja meist in äußerlicher Weise durch willkürliche Zeitabschnitte runder Zahlen (IV cento, V cento, Jahrzehnte usw.) gelöst wird. Können wir aber eine Folge von Zeitstilen feststellen, die nicht einer als Vorstufe des anderen aufgefaßt werden, so können diese zur Periodisierung einer einheitlichen Geschichtsauffassung dienen. Je gegensätzlicher die Stileinheiten des Romanischen und Gotischen charakterisiert werden können, desto geeigneter sind sie, historische Perioden anzusetzen und empirisch-zeitlich zu fixieren. Das braucht aber nicht zu hindern, daß diese Einheiten den Zusammenhang künstlerischer Bedeutungen betreffen, die als solche sich durch die Stile hindurch in ab- oder zunehmender Weise entwickeln und so neben der Konstatierung einer Stileinheit und der Entwicklung dieses Stils den Verfolg durchgehender Verläufe künstlerischer Bedeutungsentwicklungen gestatten. Auch hier kann nur die Erfahrung lehren, wie weit sich durch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0118

verschiedene Stilfolgen hindurch künstlerische Bedeutungsgeschichten verfolgen lassen, oder ob sich die ganze Entwicklung der Kunst an wenigen auf- oder absteigenden Bedeutungswerdungen zur Einheit eines einzigen historischen Verlaufes gestalten läßt.

Empfängt aber die Kunstgeschichte ihre Subjektsbegriffe, sei es der Stileinheiten oder der einzelnen künstlerischen Bedeutungen, von der allgemeinen Kunstwissenschaft, so kann diese andererseits ihr System nur dann für die Geschichte fruchtbar aufbauen, wenn sie bei der Aufstellung ihrer Begriffe das ganze reiche von der Geschichte überlieferte Tatsachenmaterial berücksichtigt und deren historische Bedeutung sich zu verlebendigen sucht. Denn auch die historischen Stile können, wenn sie als Stileinheiten erfaßt sind, zu Allgemeinbegriffen werden, wie z. B. das Barocke oder Romantische, da die sachliche Einheit des Stilgehaltes nicht ausschließt, daß dieser Begriff sich noch einmal in der Geschichte realisiert. Beiden aber, der allgemeinen Kunstwissenschaft und der Kunstgeschichte, muß die Einstellung des Bewußtseins auf das Künstlerische vorausgehen, dessen Kategorie begrifflich zu erläutern der Erkenntnistheorie vorbehalten bleibt.

Diskussion:

Herr Schmied-Kowarzik: Herr Utitz hat ausgeforscht, daß im Kunstwerk außer dem Ästhetischen noch andere Kulturwerte enthalten seien. Ich stimme diesem Gedanken zu, möchte aber das Verhältnis des Ästhetischen zum Außerästhetischen in folgender Weise zum Ausdruck bringen:

1. Alle Kunst ist ihrem Wesen nach ästhetisch.

2. Es gibt reine Künste und Zweckkünste (Baukunst, Kunstgewerbe, Porträt usw.).

3. In einem reinen Kunstwerk kommt neben der ästhetischen keine Wirkung zustande.

4. Dagegen gibt es innerhalb der ästhetischen Wirkung noch andere (intellektuelle, ethisch-philosophische, religiöse, soziale, politische, allgemein-kulturelle) Wirkungen; sie sind innerhalb der ästhetischen Gesamtwirkung, das heißt: sie sind völlig Gestalt geworden, sind völlig in die organisierende Synthese der Schöpfung eingegangen.

5. Die Tendenzen im Zweckkunstwerk sind dominierend; das Ästhetische soll bei ihm innerhalb des Zwecks zur Geltung kommen.

6. Schlechte Zweckkunstwerke und schlechte Werke der reinen Kunst lassen ästhetische und außerästhetische Wirkung nebeneinander zur Geltung kommen: z. B. ein Hammer, dessen Linienführung unschön ist, mit irgend einer Verzierung am Stiel — oder ein Drama mit einer Szene, wo ein Schauspieler eine dramatisch unmotivierte politische Rede an die vierte Galerie hält.

Herr Adolph Johannes Fischer: Beide Vortragende stellten den Satz auf, daß die Kunst mehr als das Ästhetische enthalte, daß also bei der Kunst noch etwas hinzukomme, was sie von dem Naturästhetischen, dem offenbar rein Ästhetischen, unterscheide. Ich möchte demgegenüber die Auffassung aussprechen, daß sowohl das Kunstästhetische wie das Naturästhetische seinem Wesen nach rein ästhetisch ist. Die Kunstästhetik hat — ganz wie die Naturästhetik — zum Gegenstand die Analyse des ästhetischen Gegenstandes, des ästhetischen Eindrucks und der Kategorien, die Kunstwissenschaft hat — ganz

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0119

wie die Naturwissenschaft — zum Gegenstand die Untersuchung der Entstehung und der Funktion des Werkes sowie die Einordnung in das System.

Das unterscheidende Merkmal für das Kunstwerk finden wir in dem, was wir das Regenerante nennen wollen. Ein Kunstwerk (des Raumes oder der Zeit) werden wir dann als solches erkennen und erleben, wenn es die Intuitionen, aus denen es in der Seele des Künstlers entstanden ist, gleichsam wie ein unerschöpflicher Akkumulator so in sich birgt, daß es sie in dem aufnehmenden Betrachter wieder zu erzeugen vermag, in ihm gleichartig entstehen läßt. Diese Funktion der Wiedererzeugung bildet gleichzeitig auch den Gegensatz zur Wissenschaft, deren wesentliche Funktion die Mitteilung ist. Diese Fähigkeit, die vom Schaffenden im Objekt aufgespeicherten Intuitionen in das aufnehmende Subjekt emanieren zu lassen, bildet das Kriterium nur des Kunstwerks. Das Naturästhetische besitzt eine generante Funktion, das Kunstästhetische eine regenerante Funktion.

Bedenken gegen diesen Funktionsbegriff könnten hergeleitet werden aus dem Unterschied der Kunstauffassung bei verschiedenen Individuen und Völkern und in verschiedenen Zeiten. Die individuellen Intuitionen des Künstlers in sich wiedererstehen zu lassen, sind in erster Linie solche Menschen fähig, die auf die gleiche Richtung abgestimmt sind, und diese Fähigkeit läßt sich unendlich steigern. Dementsprechend gab es auch schon immer Gelehrte, die sich bemühten, über alle Philologie und Einzelhistorie hinweg das Kunstwerk als ein einheitliches Ganzes vom Standpunkt der Einfühlung in Zeit und Volk aufzufassen. Die gleiche Richtung der Intuitionen innerhalb eines Volkes erkennen wir als Stil. Aufgabe der Kunstwissenschaft ist es, möglichst objektiv den Standpunkt jeder Intuitionsrichtung zu erfassen, die Sensibilität für jede Richtung auszubilden. — Ein zweiter Einwand könnte darin gefunden werden, daß wir sicher nicht alle Gefühle, die der Künstler beim Schaffen hatte, als Genießende wiedererleben, so alle Gefühle der Unlust, der Depression, ebenso wie die Lustgefühle des gesteigerten Erlebens. Aber diese Gefühle sind an die Person des Künstlers gebunden, nicht an die Kunst, sie sind auch der wissenschaftlichen Arbeit eigentümlich und gehen eher den Psychologen oder vielleicht den Psychiater an als den Ästhetiker.

Damit ist zugunsten keiner der ästhetischen Wissenschaftsrichtungen eine Entscheidung getroffen. Die regenerante Funktion ist das Kriterium. Aufgabe der Ästhetik ist es, an Kunst- und Naturwerken das Ästhetische zu analysieren, Aufgabe der Kunstwissenschaft dagegen die Untersuchung nur der Kunstwerke und ihres Kriteriums, nämlich der regeneranten Funktion.

Herr Schmalenbach: Herr Hamann hat, wenn ich richtig sehe, demjenigen, was der Titel seines Vortrages zu versprechen schien, entgegen mehr von dem Verhältnisse der allgemeinen Kunstwissenschaft zur Kunstgeschichte als von dem der Ästhetik zur allgemeinen Kunstwissenschaft gesprochen. Zugleich hat er aber doch auch eine oberhalb der allgemeinen Kunstwissenschaft gelegene und nur nicht näher definierte Ästhetik angenommen. In sachlich ähnlicher Weise hat Herr Utitz ausführlicher diese der allgemeinen Kunstwissenschaft übergeordnete Ästhetik bestimmt. — Wenn ich die Herren richtig verstanden habe, was mir bei Utitz, der wohl durch die Kürze der Zeit bedrängt war, nicht sicher ist, so sollte die Ästhetik mehr die allgemeineren ästhetischen Kategorien — schön, erhaben, tragisch, komisch usw., die übrigens nicht alle primär ästhetischen Ursprungs seien — erörtern, die allgemeine Kunstwissenschaft aber die Darstellung jener Kategorien in den verschiedenen Kunstgebieten, sozusagen die „Anwendung“ der Kategorien behandeln. Eine solche Scheidung ist vielleicht zweckmäßig, obwohl die Differenz vielfach eine bloß graduelle zu sein scheint (man denke an Kategorien,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0120

wie lyrisch, episch, dramatisch, malerisch usw.); was aber offenbar dabei ganz unter den Tisch gefallen ist, ist diejenige Disziplin, die doch das eigentliche Zentrum aller ästhetischen Disziplinen zu sein verdiente: die philosophische Ästhetik. — Herr Utitz wird zwar wahrscheinlich, Herr Hamann vielleicht, sagen, die von ihnen vertretene Ästhetik sei philosophisch; allerdings war sie von der allgemeinen Kunstwissenschaft durch größere Allgemeinheit unterschieden, aber immerhin ist auch die letztere schon „allgemein", und vor allem macht „Allgemeinheit" nicht das Philosophische aus. Wenn Herr Utitz von der Ästhetik aber außerdem forderte, sie solle „Wesenserkenntnisse" des Schönen, Tragischen usw. geben, so könnte das allerdings auf eine philosophische Behandlung hinweisen, aber Herrn Utitz' nähere Bestimmung des Ausdrucks „Wesenserkenntnis" schien das nicht zu rechtfertigen, und jedenfalls fehlte dasjenige Wort, das ich hier vor allem zu hören gewünscht hätte: „Wesenserkenntnis". Erkenntnis des „Wesens" der Kunst, des Ästhetischen, Schönen, Erhabenen, Tragischen usw. scheint auch mir die eigentliche, die erste und die letzte Aufgabe der Ästhetik; aber wie ein „Wesen" überhaupt, so gilt mir auch das Wesen der Kunst usw. als sich uns erst in metaphysischer Einsicht erfüllend — die philosophische Ästhetik, wie ich sie verstehe, ist Metaphysik. — Ich muß es mir versagen, in der hier geforderten Kürze auf das Wie dieser metaphysischen Ästhetik einzugehen; sie wenigstens gefordert zu haben, schien mir wichtig auf diesem Kongreß, der gerade von metaphysischer und überhaupt von philosophischer Ästhetik so überaus wenig enthält: auch die sonst so schönen und entschiedenen Einleitungsworte Dessoirs sprachen gerade davon nur sehr wenig.

Noch nach einer anderen, der gerade entgegengesetzten Seite scheinen mir die Ausführungen des Herren Vortragenden, diesmal vor allem die Herrn Hamanns, ergänzungsbedürftig. Herr Hamann sprach von der Kunstgeschichte fast nur im Sinne der Stilgeschichte: lediglich solche gebe es, Geschichte der einzelnen Kunstwerke z. B. müsse bloße Aneinanderreihung bleiben, ergebe keine Geschichte. Gerade diese letztere Bemerkung scheint mir zu beweisen, wie notwendig auf eine weitere, andere Art der Kunstgeschichte hingewiesen werden muß. Kunstwerke gelten uns doch wohl in erster oder mit in erster Linie als Ausdruck, als Niederschlag des Geistes. Dies ist natürlich nicht so zu verstehen, als solle ein Gedankliches in ihnen dargestellt werden; es ist auch nicht psychologisch zu verstehen, als seien Kunstwerke lediglich Ausdruck menschlicher Subjekte, die uns ja doch als solche relativ gleichgültig sein könnten: der Geist, den Kunstwerke ausdrücken, oder besser noch „verleiblichen", ist göttlicher Geist, Kunstwerke sind Emanationen des metaphysischen Zentrums — und Geist und Leib sind hier ebensowenig wie irgendwo sonst voneinander zu trennen. Dies möge hier als Andeutung genügen. In diesem Sinne gibt es sehr wohl eine Kunstwerksgeschichte, gibt es auch eine Künstlerbiographie, die etwas andres als Lebensdarstellung usw. ist — auch dagegen hat Hamann ja polemisiert; eine Stilgeschichte gibt es natürlich außerdem, aber auch sie erfüllt sich erst, wenn die Geschichte des Stils im vorgetragenen Sinne als Geschichte des Geistes, der Stil als Ausdruck des Geistes begriffen wird. Darf ich Sie auf ein Buch hinweisen, das bereits einige der erörterten Forderungen erfüllt, so nenne ich Friedrich Gundolfs „Shakespeare und der deutsche Geist".

Herr Utitz: Keiner der Herren Diskussionsredner hat zu dem eigentlichen Problem des Vortrages Stellung genommen, sondern alle haben sich damit begnügt, ihre — von mir gleich anfangs abgelehnte — Auffassung darzulegen, ohne irgend eine meiner Aufstellungen entkräften zu wollen. Daher entfällt der Anlaß zu einer ausführlicheren Entgegnung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0121

Charles Lalo:

Programm einer soziologischen Ästhetik

I. Wir definieren die Ästhetik als die normative Wissenschaft von der Kunst. Ihr eigentlicher Gegenstand ist danach die künstlerische, nicht die natürliche Schönheit. Ihre Arbeit hat eine wissenschaftliche, und zwar normative Bedeutung. Diese drei Kennzeichen: wissenschaftlich, normativ zu sein und die Kunst zum Gegenstand zu haben, kommen nun hauptsächlich der soziologischen Ästhetik zu, wahrscheinlich sogar ihr allein, da jede rein individualistische Ästhetik in Gefahr ist, in einer unwissenschaftlichen Metaphysik zu enden.[1])

II. Die Kunst unterliegt nicht nur individuellen und abstrakten, sondern notwendigerweise auch sozialen Bedingungen; denn durch diese allein können jene ganz konkret werden.

1. Die rein individuellen Bedingungen der Kunst bleiben abstrakt und verhältnismäßig unbestimmt. Die soziologische Ästhetik leugnet sie keineswegs. Sie betrachtet sie bloß als ihre noch abstrakten Vorbedingungen. Die sozialen Bedingungen, als die kompliziertesten, bilden eine notwendige Ergänzung zu den erstgenannten Vorbedingungen, die durch sie erst völlig konkret werden.

Diese untergeordneten Bedingungen der Kunst sind es, welche die verschiedenen Wissenschaften nebeneinander untersuchen. Wenn man von den abstraktesten zu den konkretesten emporsteigt, kann man sagen, daß die Schönheit eines musikalischen Satzes oder eines dekorativen Motivs zugleich mathematische, physikalische, physiologische, psychologische und endlich soziologische Bedingungen erfüllt.

2. Von diesen Schichten der Kunst bleiben die tieferen unzulänglich, solange sie nicht durch das Gemeinschaftsleben eine bestimmte historische Form erhalten.

3. Eine Tatsache gewinnt aber nicht dadurch einen sozialen Charakter, daß sie eine Summe oder Mischung von individuellen Tatsachen darstellt, sie ist vielmehr eine Synthese aus ihnen: so wie eine chemische Verbindung neue Eigenschaften besitzt, die den einzelnen Bestandteilen fremd sind. Der neue, spezifische Charakter der sozialen Synthese liegt in der Disziplin, d. h. dem gleichsam verpflichtenden Charakter, dem moralischen

[1]) Über einige Hauptteile dieses Programms vgl. besonders: Lalo, Les sentiments esthétiques, Paris, Alcan 1910. — Introduction à l'esthétique, Paris, Colin 1912.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0122

Druck, der Autorität, die eine Folge der lebendigen Organisation des sozialen Körpers und mit ihren verschiedenen spezifischen Eigenschaften in jedem großen kollektiven Organismus zu finden ist. Die Kunst ist also nicht nur in dem Maße eine soziale Betätigung, wie sie eine mehr oder weniger große Zahl von Menschen interessiert — so daß eine Kunst einen mehr oder weniger sozialen Charakter trüge, wie man oft sagt, je nachdem sie mehr oder weniger populär wäre —, sondern vor allem im Verhältnis zu der Höhe, welche die Solidarität, das Organisationsvermögen, die Disziplin erreichen, die sie aufweisen kann und die in der allgemeinen Billigung oder Ablehnung, in den „Sanktionen", ihren objektiven Ausdruck finden.

Der soziologische Charakter der Kunst und des Schönen besteht also in zwei Haupteigenschaften: der Kollektivität und der Organisation.

III. Dieser doppelte soziale Charakter der Kunst verwirklicht sich durch zweierlei Bedingungen, die wir sorgfältig voneinander unterscheiden müssen: ästhetische und außerästhetische Bedingungen.

1. Die außerästhetischen sozialen Bedingungen sind diejenigen, die der Kunst durch die verschiedenen Einrichtungen der Gesellschaft auferlegt werden, die an und für sich keine direkt ästhetische Tätigkeit ausüben: so z. B. die soziale Organisation der Arbeit wie auch die Unterschiede der sozialen Klassen und sogar die klimatischen Einflüsse, ferner die Einflüsse der stofflichen Materialien, der Familie, der Nation, der Religion usw.

Wir sind nun der Meinung, daß die Kunst neben diesen außerästhetischen Werten noch andere besitzt, die zugleich sozialer und spezifisch ästhetischer Natur sind. Sonst wäre die soziologische Ästhetik gleichsam nur ein Anhang der psycho-physiologischen Ästhetik und würde ihre eigentliche Lebensberechtigung verlieren.

2. Diese ästhetischen sozialen Bedingungen erfordern eine zweifache Erörterung: eine statische und eine dynamische.

Die statische Betrachtung richtet sich auf zwei Hauptgegenstände: die sozialen Institutionen und die ästhetischen Sanktionen.

a) Die wichtigsten sozialen Institutionen mit spezifisch ästhetischem Charakter sind jene großen kollektiven Organismen, mit denen sich Kunstgeschichte und Kunstkritik bisher schon beschäftigt haben, — freilich in Untersuchungen, denen es an Methode fehlt und die mit vagen, willkürlichen Benennungen arbeiten, wie sie sie von der alten Rhetorik, jener Scholastik der Kunst, übernommen haben. Solche Begriffe, die der genaueren Bestimmung sehr bedürfen, sind: die Technik, die Schulen, die Stilarten, die Gattungen und Manieren; ferner die berufsmäßige Kritik, die Elite der Liebhaber, das Publikum. So wäre z. B. eine Soziologie des Publikums, oder richtiger der verschiedenen Arten Publikum, zu begründen.

b) Das Leben und die Gesetze dieser kollektiven Einrichtungen, die sozusagen die Organe oder Gewebe des ästhetischen Organismus in der Gesellschaft sind — um diese nur zum Teil richtige Metapher zunächst einmal beizubehalten —, werden durch Belohnungen oder Strafen sank-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0123

tioniert, positiv durch Erfolg, Ruhm, Bewunderung, negativ durch Mißerfolg, Vergessenheit, Spott.

Diese wesentlich kollektiven Sanktionen entsprechen den eigentlich ästhetischen Wertgefühlen. Sie werden von einer Menge außerästhetischer sozialer Erscheinungen begleitet, als da sind die politische Gewalt, vor allem der Geldgewinn oder -Verlust. Diese Begleiterscheinungen verschärfen die ästhetische Befriedigung oder die ästhetische Unlust, wenn sie ihnen ganz genau entsprechen, treten aber mit ihnen in Konkurrenz, wenn sie sie durch ihre eigene übermäßige Entwicklung überwuchern, wie das in den primitiven Zeiten oder in der Zeit des Verfalls häufig vorkommt. Doch jedes akute Bewußtsein, vor allem bei den Künstlern, aber auch bei den Liebhabern, ist für diese Sanktionen an und für sich, das heißt außerhalb jedes anderen außerästhetischen Interesses, außerordentlich empfindlich. Dieses höhere spezifische Interesse nennen die klassischen und individualistischen Theoretiker antithetisch „das ästhetische Wohlgefallen ohne Interesse".

3. Das dynamische Studium der sozialen Bedingungen der Kunst ist das ihrer inneren und eigentümlichen Entwicklung.

Die vergleichende Methode ist ergiebiger, wenn man sie nicht nur auf die Anfänge, sondern auf die gesamte Entwicklung einer Kunst anwendet.

Jede Kunst hat, wie jede andere soziale Einrichtung und wie jedes lebende Wesen, einen Anfang, eine Blütezeit und ein Ende, oder eine Jugend, eine Zeit der Reife und ein Greisenalter. In dieser Unbestimmtheit drückt der Satz eine kaum bestreitbare Wahrheit aus. Es lohnt sich aber, diese Beobachtung näher ins Auge zu fassen.

Der dreifältige Rhythmus in jeder Lebensentwicklung wird innerhalb der Kunst in einer besonderen Weise verwirklicht, nämlich in der Aufeinanderfolge des vorklassischen, klassischen und nachklassischen Zeitalters, worauf eine Kunstform ganz von vorn ein neues Leben nach demselben Rhythmus, wenn auch in anderen Formen, beginnt.

Es ist eine Art „Gesetz der drei ästhetischen Zustände", welches sich nicht immer völlig oder deutlich verwirklicht, weil zahlreiche Wechselwirkungen zwischen den Künsten und den anderen sozialen Tatsachen, z. B. nationaler oder religiöser Art, den Verlauf der eigentlichen Kunstentwicklung verkürzen, verlangsamen, teilen oder ablenken. Eine vollständige Entwicklung dieses Kreises wird etwa verwirklicht durch die Geschichte der Harmonik seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und durch die Geschichte der französischen Literatur seit der Renaissance. Sie umfaßt sechs aufeinanderfolgende Zeitalter: nämlich die Primitiven und die Vorläufer, die großen Klassiker und die Pseudo-Klassiker, endlich die Romantiker und die Dekadenten.

Nach Abschluß dieses Zyklus kann eine Kunst nur noch in einer andern, neuen Gestalt wieder aufleben, und zwar immer nur nach demselben Rhythmus. So erzeugte der Verfall der gotischen Baukunst oder der mittelalterlichen Polyphonie die ersten Stilarten der Frührenaissance beziehungsweise der modernen Harmonik.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0124

Diese Entwicklung ist der Kunst eigentümlich, d. h. ihre verschiedenen Momente können zwar bisweilen mit denen der großen außerästhetischen sozialen Entwicklungen zusammenfallen, brauchen aber nicht notwendigerweise mit ihnen sich zu decken. So z. B. fallen die klassischen Zeitalter der griechischen, lateinischen oder französischen Literatur ungefähr in die politische Blütezeit der betreffenden Länder. Aber Umwälzungen wie das Erscheinen der Oper und der modernen Harmonik in der Musik oder auch wie die romantische Bewegung in der französischen Literatur fallen keineswegs mit der Renaissance der Plastik oder mit der religiösen Reform und der politischen Revolution zusammen.

Die Kunst entspricht ihrem außerästhetischen Milieu nur als eine Ergänzung, als ein Spiel, zuweilen auch als ein Gegensatz, keineswegs aber als ein Widerschein, ein Doppelgänger oder eine direkte Anwendung. Denn ihr Amt besteht gerade in der höchsten Verkörperung des Spiels oder des Luxus bei den ernsten oder außerästhetischen Tätigkeiten, nicht aber in deren Wiederholung, — was ganz besonders in der Art und Weise hervortritt, wie jede entwickelte Kunst vorzugsweise die Liebe behandelt, die man einen Familienluxus nennen kann.

IV. Auf diese beiden sozialen Bedingungen des ästhetischen Lebens lassen wir nun umgekehrt die ästhetischen Bedingungen des sozialen Lebens folgen. Hat in einem Lande die Gestaltung der Familie oder der Religion z. B. einen Einfluß auf den Zustand der Kunst, so bleibt umgekehrt der Zustand der Kunst nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der Familie oder der Religion in diesem Lande. Aber darauf gehen wir diesmal nicht näher ein. Jedenfalls können wir jetzt behaupten:

V. Der ästhetische, d. h. prinzipiell künstlerische, Wert ist eine soziale Tatsache.

1. Es gibt keinen zwingenden Grund, einem rein individuellen Gedanken oder Genusse einen für ihn als etwas Einzelnes geltenden Wert zu versagen. Wir möchten hinzufügen, daß es keineswegs berechtigt ist, diesen Wert einen ästhetischen zu nennen, solange er streng individuell bleibt. Ästhetischer Wert heißt Berühmtheit oder Bewunderung. Ein Werk, das sein Schöpfer allein bewundern würde und das zu bewundern er allein sich für befähigt hielte, würde ihm einen unbestreitbaren außerästhetischen Genuß verursachen, dagegen kein Gefühl wecken, das für seinen künstlerischen Wert maßgebend wäre: so wie eine Handlung oder eine Tatsache, die der Urheber oder der Zuschauer allein als gut oder wahr schätzen könnte, in ihm ein Gefühl der Befriedigung hervorrufen würde, die aber weder eine ethische noch eine wissenschaftliche wäre; sonst müßte man auch das Denken eines Irrsinnigen oder eines träumenden Schläfers so bezeichnen, der an der Wirklichkeit seines Traumes nicht zweifelt.

Der ästhetisch wertende Mensch denkt, wenigstens unbewußt, unter der Kategorie der Soziabilität, d. h. im Namen eines möglichen, wenn nicht wirklichen Publikums, und in der Ermangelung eines gegenwärtigen Publikums, im Namen einer beliebigen hypothetischen Nachwelt. Obwohl dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0125

ausschließlich soziale Wert sich nur zu den individuellen hinzugesellt, ist er doch der eigentliche ästhetische Wert.

2. Dieser eigentliche ästhetische Wert hat zwei Formen: eine normale und eine ideale Form.

Ein Werk hat einen normalen Wert, wenn es dem gesunden oder typischen Gebrauch der zeitgenössischen Technik entspricht. Hier bedeutet aber Technik etwas mehr als die mechanische Ausübung des Handwerks: sie ist das lebendige, stets in der Entwicklung und im Werden begriffene Handwerk. Sie kann nämlich anormale oder pathologische Formen haben, die wenigstens teilweise das sind, was wir Häßlichkeit nennen.

Ein Werk gilt als idealer Wert, wenn wir annehmen, daß es dem normalen Zustand einer künftigen Technik entspricht. Diese Auffassung ist ziemlich verschieden von der vorhergehenden und kann folgendermaßen näher gekennzeichnet werden. Wenn es sich um ein Werk oder eine Stilart unserer Zeit handelt, so hoffen wir, daß sie bei einem künftigen höheren, verfeinerten Zustande des ästhetischen Bewußtseins normal werden. Wenn es sich um ein Werk oder eine Stilart der Vergangenheit handelt, so sind wir bestrebt, mittels der Einbildungskraft, meist durch eine instinktive Sympathie und mehr oder weniger durch Gelehrsamkeit unterstützt, uns in die historischen Bedingungen der zur Zeit des Werkes herrschenden Technik hineinzuversetzen, und wir werden uns klar, um wieviel es ihr überlegen war. So behalten Meisterwerke der Vergangenheit ihren idealen Wert trotz des inzwischen eingetretenen Fortschrittes der Technik. In jedem Werturteil ist diese Vorstellung eines Ideals der willkürlichste Bestandteil, da jedermann, gleichsam auf eigene Gefahr der Phantasie, diese hypothetische Voraussetzung macht.

So etwa wird die alte Trennung zwischen der reinen Geschmackskritik und der historischen Kritik in die Sprache der Soziologie übersetzt und damit, wie ich hoffe, verbessert.

Alles in allem ist jedes Werturteil, wenn es berücksichtigt zu werden verdient, ein Urteil über den normalen, bald aktuellen, bald zukünftigen Charakter der bei der Herstellung des betreffenden Werkes angewandten Technik. Nur aus diesem Gesichtspunkt kann man gleichzeitig über die entgegengesetzten Behauptungen der impressionistischen und der dogmatischen Kritik Aufschluß bekommen.

VI. Schluß. — 1. Die Hauptaufgaben einer soziologischen Ästhetik sind also die Analyse der außerästhetischen, ästhetischen, statischen und dynamischen Bedingungen der Kunst und die Untersuchung der Institutionen und der kollektiven Sanktionen, die dem ästhetischen Bewußtsein eigentümlich sind, wie auch die Untersuchung der Rückwirkung der Kunst auf die Gesellschaft.

Dieses Programm führt uns zu dem Schluß, daß die Schönheit ein Wert ist; daß sie eine, wenn auch nicht allgemein gültige und unfehlbare, so doch wenigstens kollektive und organisierte Norm gibt; ferner daß die ihr eigentümlichen Gesetze verhältnismäßig autonom sind. Darum ist die sozio-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0126

logische Ästhetik nicht nur ein untergeordneter Anhang der psychologischen Ästhetik, sondern ein wesentlicher Teil, vielleicht der wesentlichste Teil einer vollständigen Ästhetik.

2. Das soziale Amt, das allen Künsten gemeinsam ist und ihre notwendige Lebensberechtigung in jeder normal konstituierten Gesellschaft darstellt, ist die Disziplin des Luxus. Denn wenn die Kunst ein freies Spiel ist, so ist sie vor allem eine sanktionierte Organisation dieser Freiheit. Ihre positivste Bestimmung muß sein, den an und für sich selbstsüchtigen und antisozialen Luxus unter die der Menschheit unentbehrlichen Funktionen einzuordnen.

3. Jede moderne Philosophie, jede Logik, jede Ethik, jede Metaphysik, die einige Autorität beanspruchen darf, ist ein eingehendes Nachdenken, das auf den Angaben irgendeiner mehr oder weniger positiven Wissenschaft beruhen muß: sonst würde sie nur ein belangloses Träumen sein, wie sie es nur zu oft wirklich war.

Ganz ähnlich kann die moderne Ästhetik nur ein philosophisches Nachdenken sein, das auf den Angaben von zwei positiven, schon längst begründeten Wissensfächern beruht, nämlich der Kunstkritik und der Kunstgeschichte. Sie ist deren Philosophie. Sonst, um mit Pascal zu reden, wäre sie „nicht wert, daß man sich eine Stunde damit abgibt".

Diskussion:

Herr Deri: Die soziologische Ästhetik ist eine der jüngsten Wissenschaften. Es kann daher keine Verwunderung erregen, wenn sie vorerst in den verschiedenen Ländern offenbar von völlig verschiedenen Angriffspunkten aus vorgeht.

So ist zu konstatieren, daß die deutsche soziologische Ästhetik ganz andere Probleme als ihre Kernprobleme aufgenommen hat, als die von Herrn Lalo bezeichneten. Die Hauptfrage bildet hier die Frage nach dem Ursprung der verschiedenen Stilarten. Jener Satz in den Ausführungen Herrn Lalos, daß die Entwicklungen der Stile mit den großen sozialen Entwicklungen nicht zusammenfallen müssen, daß die Stilentwicklungen nur die Ergänzung, nicht der Widerschein der allgemeinen sozialen Entwicklung seien, ja sogar zu ihr im Gegensatz stehen könnten: diese Behauptung wird von der deutschen soziologischen Ästhetik in ihr Gegenteil verkehrt. Von den drei Elementen jedes Stiles: seinem Entstehen, seinem Ausbilden und seinem Verfall, kann man wohl die letzten beiden ohne Zuhilfenahme soziologischer Gesichtspunkte verstehen. Für das Entstehen eines neuen Stiles aber, besonders für das Entstehen dieses neuen Stiles als eines „naturalistischen" oder als eines „idealistischen" Stiles glaubt die deutsche Forschung nicht ohne Zurückgehen auf soziologische Fragestellungen auskommen zu können. Man hofft, die bis heute noch ungelöste Frage des Stilwerdens dadurch dem Lösungspunkte näher bringen zu können, daß man sie auf soziologisches Gebiet zurückschiebt. So wurde versucht, eine demokratische Gesellschaftsordnung mit anderen Stilformen, etwa naturalistischen, zwingender zu verbinden, als eine aristokratische Gesellschaftsordnung, die mehr zu naturfernen Bildungen neigen soll. (Vgl. Hausensteins Schriften.) — Ebenso wenig könnte sich die deutsche Ästhetik wohl mit der These einverstanden erklären, daß die individuelle ästhetische Wertung eine außerästhetische sei; daß der eigentlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0127

ästhetische Wert „Berühmtheit oder Bewunderung" heiße; und daß erst dadurch, daß der Einzelne „unter der Kategorie der Sozialität" wertet, also erst durch die Wertung im Namen eines möglichen Publikums oder einer Nachwelt, das Werten des Einzelnen ein ästhetisches würde. Damit wäre allerdings das ästhetische Werten eine soziale Tatsache geworden. Doch so sehr auch der Einzelne in seinem Werturteil von dem Charakter seiner sozialen Gemeinschaft (neben vielen anderen Variabeln) abhängig ist, so scheint doch nur der Grad seiner Wertung, ob positiv, nullwertig oder negativ, und nicht dies Werten selber, von diesen Variabeln bestimmt.

Herr Wize: Ich will nicht nachforschen, inwiefern der Vortrag Charles Lalos den Diskussionsredner Max Deri ermächtigt hat, eine scharfe Grenze zwischen der „französischen" und der „deutschen" soziologischen Ästhetik zu ziehen. Hie Welf, hie Waibling? Es gibt sicherlich keine solche Unterschiede. Man wird es besonders dann merken, wenn man der soziologischen Ästhetik in ihren geschichtlich festzustellenden Anfängen nachgeht. Deri faßt freilich die soziologische Ästhetik als etwas ganz Neues auf. Das ist wohl nicht der Fall.

Wie so viele Ideen gewöhnlich im Westen entstehen und dann vorwärts wandern, so ist eigentlich auch die soziologische Ästhetik in Frankreich geboren und erst dann, recht schnell, nach Deutschland vorgedrungen. Als erster „soziologischer Ästhetiker" kann wohl Dubos mit seiner Lehre vom Einfluß der Umgebung auf die Kunst und den Geschmack gelten. Von ihm ließ sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur Fr. J. Riedel, sondern auch Herder beeinflussen. Man wird vielleicht nicht so augenscheinliche Beweise dieser Einflüsse des französischen Ästhetikers bei Herder finden wie bei Lessing, der sogar den weitergefaßten Titel seines Laokoon von Dubos übernommen hat, obwohl er in einem Briefe dem Buche von Dubos allen philosophischen Wert abspricht.

Die ästhetische Milieulehre von Dubos (und mit ihr der Anfang einer soziologischen Ästhetik) verstummte sozusagen nach Herder in Deutschland fast völlig. Man müßte denn hierher vielleicht Schillers Lehre von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts rechnen. In Frankreich lebte sie weiter, um über Villemain hinüber bei Taine in unerhörtem Glanze zu erstrahlen.

In der Milieulehre stecken die Wurzeln einer soziologischen Ästhetik. Guyau entwickelte aus dem Sprößling einen Baum mit mächtiger Krone. Dieser Baum muß aber noch weiterhin, um nur einiges hervorzuheben, neue Säfte und Kräfte aus der Völkerpsychologie, wie sie Wundt darstellt, und aus der modernen Einfühlungstheorie aufnehmen. Mit der Einfühlungstheorie meine ich hier nicht die engere, sogenannte ästhetische Einfühlungstheorie, sondern eine weitere, die auch das Logische und Ethische in sich faßt. Eine solche Einfühlungstheorie begründet alle Soziologie, auch die soziologische Ästhetik. Einfühlung vermittelt nicht nur das Miterleben des selbständig für sich Gegebenen, sondern auch das der Aufnahme des Mitgeteilten.

Herr Lalo: Es gibt keinen besseren, fast keinen anderen gültigen Beweis für den Wert meines Programms als seine allmähliche Ausführung. Hier wollte ich nur bemerken, daß, meiner Meinung nach, in der sogenannten soziologischen Ästhetik, deren Grundprinzip Herr Deri skizziert hat, alles, was soziologisch ist, außerästhetisch ist, und wechselseitig beinahe alles, was ästhetisch, nicht soziologisch, sondern individualistisch und psychologisch. Nun aber muß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0128

man fragen, ob ein solches System eine „soziologische Ästhetik" genannt werden kann. Dieser Begriff im strengen Sinne scheint mir ergiebiger zu sein.

Vom geschichtlichen Gesichtspunkte aus glaube ich wohl mit Herrn K. Wize, daß eine deutsche soziologische Ästhetik wahrscheinlich eben so wenig existiert, wie eine echt französische; denn die Ästhetik ist ja eine Wissenschaft von der Kunst, nicht aber eine Kunst, also weder in demselben Grade, noch in derselben Gattung eine soziale Tatsache. Hier sei nur hinzugefügt, daß bei den heutigen französischen Soziologen mindestens zwei Hauptrichtungen zu herrschen scheinen. Die erste ist eine wesentlich individualistische Tendenz, und war besonders von Guyau und Tarde vertreten, deren Begriffe der Lebensintensität und der sozialen Nachahmung nicht ganz verschieden von der soziologischen Einfühlungstheorie des Herrn Wize sind. In der Hauptsache folge ich der zweiten Richtung, welche von dem Positivismus Comtes und von dem echten „Soziologismus", so wie ihn Durkheims „Année sociologique" vertritt, stark beeinflußt ist.

Mit den beiden letzteren Schulen stelle ich bei der Soziologie und bei den sozialen Tatsachen einen spezifischen Charakter fest. Ihren Grundtendenzen gegenüber wünsche ich aber, einerseits der individuellen Psychologie einen größeren Platz einzuräumen, andererseits innerhalb dieser spezifischen Soziologie eine spezifische Ästhetik zu gründen, d. h. eine Ästhetik mit relativ autonomen Gesetzen und Werten, die aber wiederum insofern echt soziologisch bleiben, als sie kollektiv begründet werden.

Wenn man einen solchen oder ähnlichen Begriff verwirft, so kann man, um es zu wiederholen, nur eine Soziologie ohne Ästhetik, oder eine Ästhetik ohne Soziologie haben, aber keine „ästhetische Soziologie". Die kritischen Änderungen, welche Herr Deri und selbst Herr Wize vorgeschlagen haben, nenne ich also eher eine Einschränkung oder selbst Verneinung der soziologischen Ästhetik als eine Verbesserung und Ergänzung derselben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0129

Otto Schiller:

Das ästhetische Erleben als die einfachste Art des Erlebens von maximaler Intensität[1])

1. Unsere Erlebnisse sind von verschiedener Intensität: mehr oder weniger Leben, Lebendigkeit kann in ihnen enthalten sein. Alle unsere Erlebnisse vermindern unsere Lebenskräfte; müssen wir uns doch beständig restituieren, solange wir leben und am Leben bleiben wollen. Wir dürfen ein Erlebnis um so intensiver nennen, je mehr es von unseren Lebenskräften konsumiert. Die Intensität unserer Erlebnisse ist gleich Null, wenn wir aufhören zu leben, d. h. im Tode.

Gleichwohl gibt es im Leben selbst einen Zustand, in dem unsere Lebenskräfte fast gar nicht verbraucht werden; einen Zustand, in dem zwar unsere Lebenskräfte in minimalem Maße abnehmen, in dem jedoch weit stärker und in charakteristischer Weise der entgegengesetzte Prozeß der Restituierung der konsumierten Lebenskräfte einsetzt. Dieser Zustand ist bekanntlich der Zustand des Schlafes. Tod und Schlaf sind nur dadurch von einander unterschieden, daß in uns, während wir schlafen, sich doch gewisse wiederherstellende, aufbauende Prozesse abspielen. Dies ist nun gerade vom Standpunkte der Intensität, der Lebendigkeit des Erlebens ein nebensächliches Moment, denn die Lebensintensität richtet sich nach der Quantität der verbrauchten Lebenskräfte.

2. Werfen wir jetzt ganz allgemein die folgende Frage auf: Welches ist das denkbar intensivste Erleben eines bestimmten Objektes, z. B. eines Rot?[2])

Aus dem unter 1 Gesagten ist klar, daß wir das Rot am intensivsten erleben werden, wenn wir uns jedem Nichtrot-Erlebnisse verschließen, wenn wir in bezug auf jedes Nichtrot-Erlebnis einschlafen, das Nichts in uns schaffen, dagegen in positiver Richtung mit unserer gesamten Lebens-

[1]) Der Vortrag konnte aus äußeren Gründen nicht gehalten werden.

[2]) Unter Objekt verstehe ich nicht einen singulären Gegenstand im Sinne der alltäglichen Sprache. Ich verstehe darunter einen homogenen Reiz, der nur eine Qualität besitzt, der also im ganzen Organismus zusammengehörende, durch eine höhere Einheit bestimmte Prozesse hervorruft, z. B. die dem Erleben des Rot in den verschiedenen Teilen des Organismus entsprechenden Prozesse.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0130

intensität aus dem Rot-Erlebnisse hingeben, das Rot bezw. das in der betreffenden Nervengruppe dem Rot Entsprechende erleben.[1])

3. Höchstwahrscheinlich ist dieses maximale Erleben des Rot nicht ein nüchternes, zweckmäßiges Erleben. Zu seinen Bedingungen gehört ja, daß wir jeden Schlaf, jede Restituierung in bezug auf das Rot, also jedes als Gegengewicht wirkende Nichtrot vollkommen ausschalten, wogegen die Zweckmäßigkeit (die ökonomische Tendenz), von der unser Leben in allererster Reihe regiert wird, im allgemeinen eben nur ein Maß der Intensität der Erlebnisse zuläßt, das aus dem Standpunkte der Sicherung der Lebenskräfte notwendig erscheint, während sie über dieses Maß hinaus dem Verbrauche unserer Lebenskräfte widerstrebt. Wir erleben z. B. neue Verhältnisse, für die wir noch keine ausgebildete Technik des Erlebens besitzen, um vieles intensiver als solche, an die wir uns bereits gewöhnt haben (die mechanisierende Macht der Gewohnheit), geben uns dem Erleben der Dinge mit viel größerer Innigkeit hin, wenn wir an ihnen ein Interesse haben usw.

Es ist auf mehrere Gründe zurückzuführen, daß die uns beherrschende Zweckmäßigkeit in tausend und aber tausend Fällen die absolut intensiven Erlebnisse nicht begünstigt und sich dagegen sträubt, daß wir uns in dem Erleben, der Restituierung ganz vergessend, total aufzehren. In tausend und aber tausend Fällen ist nämlich das Erleben nicht so kompliziert, daß wir hierzu unsere Lebenskräfte in sehr großem Maße mobilisieren müßten. Auch ist die Welt so eingerichtet, daß es gar nicht zweckmäßig erscheint, unsere Kräfte in einem einzelnen Erleben aufbrauchen zu wollen, wir müssen diese Kräfte vielmehr für mehrere Versuche bereithalten, damit die Auswahl des Besten ohne Einseitigkeit erfolgen kann. Endlich ist die Zweckmäßigkeit auch auf das Weiterleben gerichtet, so daß ein maximalintensives Leben, das uns mit einem Schlage beinahe vernichten würde, eigentlich nur durch die Verzweiflung der letzten Not gerechtfertigt werden kann.

Infolgedessen bildet sich in tausend und aber tausend Erlebnissen die Grundfunktion unserer ökonomischen Tendenz in dem Sinne aus, daß sie den Verbrauch der Lebenskräfte in gewisse, durch die Realisierbarkeit und die Bedeutung des betreffenden Erlebnisses bestimmte Schranken weist, also der maximalen Intensität des Erlebnisses entgegenwirkt.

---

[1]) Die „gesamten Lebenskräfte" bedeuten weder an dieser Stelle noch im folgenden den ganzen den Lebensfunktionen dienenden Vorrat des Organismus, sondern nur die Summe jener Lebenskräfte, die wir den betreffenden Erlebnissen zur Verfügung stellen können. Die Frage, welches Maximum der Lebenskräfte den verschiedenen Erlebnissen „zur Verfügung steht" bezw. welchen maximal-intensiven Erlebnissen die größere Menge von Lebenskräften zugeordnet ist, führt schon in das Gebiet eines Problems, mit dem wir uns jetzt nicht befassen wollen: nämlich des Problems der näheren Bedingungen, von denen die Intensität unserer Erlebnisse abhängig ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0131

Wenn auch unter gewissen seltenen Umständen das Erleben der Dinge mit maximaler Intensität sich gerade in Betracht der Realisierbarkeit oder der (scheinbaren) Bedeutung des betreffenden Erlebnisses als notwendig erweist, so funktioniert in all diesen Fällen unsere ökonomische Tendenz doch in einem gewissermaßen antiökonomischen Sinne, indem sie unser Wohlergehen mit der jedenfalls übergangsweisen und oft auch endgültigen Verminderung der Lebenskräfte erkaufen muß; sie funktioniert ferner gegen ihren ausgebildeten Grundcharakter, und schon darum auf eine außerordentliche, also schwerfällige Weise. Mit anderen Worten: übt die ökonomische Tendenz ihre Kontrolle aus, so müssen schon ganz spezielle Umstände vorhanden sein, damit wir einen Zustand mit maximaler Intensität erleben können, und auch dann wird sich die ökonomische Tendenz, zur Anpassung gezwungen und gegen ihre eigene Grundfunktion, nur mit geschwächtem Effekte derart betätigen, daß das restituierende Bestreben gänzlich ausgeschaltet wird.[1]) Die große Steigerung unseres Erlebens kann sich also nur durch die Besiegung und Unterdrückung einer fortwirkenden Tendenz, nämlich des Widerstandes gegen das intensive Ausbrennen des Lebens, durchsetzen. Die Überwindung des in uns lebenden kraftsparenden Prinzips durch die Außenwelt, d. h. die Tatsache, daß die Verhältnisse einen Kräfteverbrauch in größerem Maße erzwingen, ergibt für uns das rein ökonomische Gefühl der Arbeit.

Aus all dem geht klar hervor, daß wir ein Objekt (z. B. das Rot) am leichtesten, d. h. mit dem geringsten Widerstande und in einer zumeist automatischen Weise, mit maximal-intensiver Steigerung erleben können, wenn wir die ökonomische Tendenz, also das Streben nach den dem Erlebnisse entgegengesetzten, wiederherstellenden Prozessen bereits vorher ausgeschaltet haben. Ist dies geschehen, so erfolgt das maximal-intensive Erleben ohne jede weitere Bedingung, ohne die geringste Schwierigkeit.

Jedenfalls kommen unsere Erlebnisse von großer Intensität in den meisten Fällen wahrscheinlich so zustande, daß wir die ökonomische Tendenz (praktisch: in sehr hohem Maße) ausschalten. Eben darum ist es bei der Annahme, daß sich im Laufe der Zeiten eine biologische Tendenz, mit maximaler Intensität zu erleben, ausbildet, sehr wahrscheinlich, daß sich hiermit parallel auch eine psychische Neigung entwickelt hat, die die ökonomische Tendenz womöglich auszuschalten bestrebt ist.

Endlich wird aus unseren Ausführungen klar, daß das beschriebene maximal-intensive Erlebnis (z. B. des Rot) in großem Maße die Gefühle der Passivität, Unbegrenztheit und Träumerei erwecken muß, da wir ja alle unsere Nichtrot-Erlebnisse

[1]) Den Beweis, daß ohne die Ausschaltung der ökonomischen Tendenz ein maximal-intensives Erleben gar nicht entstehen kann, wollen wir jetzt nicht antreten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0132

unterdrückt, zur Untätigkeit verurteilt, eingeschläfert haben. Dagegen muß sich ein sehr intensives, einheitliches, homogenes Gefühl herausbilden, nämlich das der Rot-Erlebnisse. Das maximal-intensive Erlebnis ist ferner charakterisiert durch das Fehlen der Gefühle des Daseinskampfes, der Anstrengung, der Arbeit; hat doch der Erlebende jede Ökonomie schon im voraus ausschalten müssen, infolgedessen die Frage, ob die Welt stärker ist als wir, d. h. die Betrachtung der Welt aus dem Gesichtspunkte des Daseinskampfes gar nicht aufkommen kann. Es stellt sich die totale Hingabe, das völlige Sichüberlassensein ein, die Harmonie mit dem All in dem Sinne, daß sich nicht der entfernteste Gedanke eines anderen Erlebens, der Möglichkeit einer Änderung in uns regt.

4. Es wäre nunmehr zu ermitteln, in welchem Maße die Intensität des Erlebnisses durch den Hinzutritt neuer verschiedenartiger Erlebnisobjekte gesteigert werden kann.

Aus Punkt 2 ergibt sich klar, daß die verschiedenen Objekte bezw. Prozesse A und B mit maximaler Intensität nicht zu gleicher Zeit erlebt werden können. Da die Prozesse A und B einander in gewissem Maße entgegengesetzt sind, so erfolgt natürlich, wenn wir im Interesse des maximalen A-Erlebnisses jedes non-A ausschalten, in gewissem Maße auch eine Ausschaltung der B-Prozesse, und somit entsteht die Unmöglichkeit, uns gleichzeitig denselben B-Prozessen „vollkommen hinzugeben", das Objekt B mit maximaler Intensität zu erleben. In die Alltagssprache übersetzt: wir können nicht sowohl das Rot wie auch das Blau zu gleicher Zeit mit maximaler Intensität erleben, denn je intensiver wir das Rot erleben, um so mehr verblaßt das Bild des Blau, und umgekehrt. Was auf der einen Seite an Intensität gewonnen wird, geht auf der anderen unbedingt verloren. Mit anderen Worten: die maximale Intensität ist von der Mannigfaltigkeit der Erlebnisse unabhängig, unsere Lebensintensität erfährt keine Steigerung, wenn wir sie gleichzeitig zwischen mehreren verschiedenen Objekten zersplittern, wenn wir gleichzeitig ein vielfältiges Leben führen. Im Gegenteil, das maximale Erleben eines bestimmten (homogenen) Objektes ist mit dem maximal-intensiven Erleben überhaupt identisch, haben wir uns nur dem Erleben des Objektes (in einer höchstwahrscheinlich antiökonomischen Weise) mit der Totalität der Lebenskräfte hingegeben.

Das Subjekt verschafft sich also die maximale Intensität des Erlebens am allereinfachsten nicht dadurch, daß es neben dem Rot auch noch das Blau usw. seinem Erleben einverleibt, sondern vielmehr dadurch, daß es in seinem ganzen Organismus einzig die dem Erleben des Rot entsprechenden Prozesse auszulösen bestrebt ist. Obwohl diese Behauptung vieles gegen sich zu haben scheint, so ergibt dennoch eine weitere Untersuchung, auf die ich leider wegen Mangels an Raum verzichten muß, zweifellos, daß nicht durch die Förderung der Mannigfaltigkeit der Lebensobjekte eine höhere Intensität des Erlebens bewirkt werden kann, sondern vielmehr durch das völlige Sich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0133

versenken in ein einziges homogenes (d. h. aus „zusammengehörigen Prozessen“ bestehendes) Erleben. Und eben darum: existiert in den Menschen eine Tendenz, mit maximaler Intensität zu erleben, so entwickelt sich im Sinne des Prinzips des Kräftesparens, also wahrhaft naturgemäß, auch die Tendenz zur Homogeneität des Erlebens, da ja ein homogenes Erleben uns die maximale Steigerung des Lebensgefühls am leichtesten vermittelt.

Homogene Erlebnisse entstehen wieder auf zweifache Weise, je nachdem wir ein einzelnes Objekt oder mehrere gleiche[1]) Objekte erleben. Inwiefern ist nunmehr die maximale Intensität des Erlebens von der Zahl der erlebten gleichartigen Objekte bedingt? (Die größere oder kleinere Zahl der verschiedenen Erlebnisobjekte, ihre größere oder kleinere Mannigfaltigkeit ist — wie wir gesehen haben — für die maximale Intensität des Erlebens gleichgültig.)

Werden Objekte (A und B) erlebt, die einander in hohem Maße ähnlich sind — man könnte sie im angedeuteten Sinne „gleich“ nennen —, so schließen sich die Erlebnisse A und B gegenseitig nicht aus, wir können daher in diesem Falle neben dem Objekt A ohne jedwelche Hemmung auch noch das Objekt B erleben. Die Folge davon wäre ein Leben von doppelter Intensität. Mit anderen Worten: die maximale Intensität der Erlebnisse repräsentiert in geradem Verhältnisse zu den gleichzeitig erlebten gleichen Objekten einen stets wachsenden energetischen Wert. Jedenfalls müßte dieser Zusammenhang bis zu einem gewissen Grade bestehen, wenn auch unsere Lebensintensität durch die bloße Vermehrung der gleichzeitig erlebten gleichen Objekte in das Unendliche natürlich nicht gesteigert werden kann.

Gegenüber manchen möglichen Einwendungen ist insbesondere die folgende Seite der hier schwebenden Frage entscheidend:

Das maximal-intensive Erleben eines homogenen Objektes (z. B. des Rot) kann, gemäß Punkt 2, nur durch die gänzliche Ausschaltung der restituierenden Prozesse zustande kommen. Dies bedeutet, daß wir uns in das Erleben des Rot vollkommen hineinzutragen haben, daß wir uns dem Rot ohne Vorbehalt hingeben müssen. Dieses Hineintragen, diese Hingabe ist auch eine Arbeit, die zur Folge hat, daß wir die ganze Welt um uns in eine rote Welt verzaubern, daß wir ausschließlich und mit großer Intensität das Rot erleben. Diese Arbeit wird aber statt unser von der Außenwelt verrichtet, wenn die Außenwelt selbst in hohem Grade rot ist, wenn sie uns selbst mehrere rote Objekte bietet, also — wie man zu sagen pflegt — wenn die Außenwelt intensiv rot ist. In diesem Falle werden die entsprechenden restituierenden Prozesse dadurch, daß mehrere Reize unsere Lebenskräfte verbrauchen, also

[1]) Ich verstehe hierunter nicht, daß wir mit einem und demselben Objekte öfters zu tun haben: die Gleichheit will hier bloß große Ähnlichkeit bedeuten. Ich gebrauche das Wort „ähnlich“ nur darum nicht, weil es mir die gleichartigen Elemente in den Hintergrund zu drängen und eher die Verschiedenheiten zu betonen scheint.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0134

gerade das Gegenteil von der Restituierung hervorrufen, ausgeschaltet, ohne daß wir uns dabei ermüdet hätten. Da die Außenwelt in diesem Falle die Erfüllung der Bedingungen des maximal-intensiven Erlebens begünstigt, so kann das maximal-intensive Erleben natürlich viel eher zustande kommen, wenn der Erlebende eine derartige Außenwelt (mehrere gleiche Objekte) bereits vorfindet. Selbstverständlich erleben wir intensiver, wenn wir nicht einen unbedeutenden Gegenstand, z. B. einen Punkt, sondern einen intensiven Reiz zu erleben haben.

Die Feststellung, daß der intensive Reiz viel leichter mit dem Maximum unserer Lebensintensität erlebt werden kann, ist auch für den Fall gültig, daß dem Erleben des betreffenden elementaren Reizes aus gewissen Gründen eine größere Menge verfügbarer Lebenskräfte zugeordnet ist, als anderen Reizen. Auf die Möglichkeit einer solcherart differenzierten Angriffskraft der Reize haben wir bereits hingewiesen. Und es ist klar, daß die Intensität des Erlebens von mehreren roten Objekten gleichwertig mit der Intensität des Erlebens von einem einzigen, entsprechend mehr-roten Objekte sein muß.

Aus der Tatsache, daß durch die Vielheit der erlebten gleichartigen Objekte das Erleben von maximaler Intensität gefördert wird, folgt des weiteren, daß die größere Zahl der erlebten gleichartigen Objekte ein entsprechend intensiveres Erleben ermöglicht. So ist also in der Vielheit der Objekte etwas vorhanden, was dem Erleben eine größere Intensität zu verleihen vermag, was infolgedessen in die Richtung des maximal-intensiven Erlebens fällt: das ist die Gleichwertigkeit der Vielheit der Objekte mit einem intensiven Reize. Wir wollen nur kurz darauf hinweisen, daß in dieser Gleichwertigkeit auch der letzte Grund für die ästhetische Wirkung des Mannigfaltigen, des Bunten usw. zu suchen ist. Die intensiv wirkende Vielheit stellt ohne Zweifel ein Element des Mannigfaltigen dar. Doch dürfen wir niemals vergessen, daß das Bunte nicht eine Vielheit von gleichartigen Objekten ist; es findet sich darin vielmehr außer der Vielheit noch ein anderes Element: nämlich die Heterogeneität, von der wir im Laufe unserer Ausführungen feststellen konnten, daß durch sie das natürlichste Zustandekommen von Erlebnissen mit maximaler Intensität hintangehalten wird.

5. Zu erklären ist auch noch folgendes. Wir sagten, daß das Erleben gleichartiger Objekte bei Ausschaltung sämtlicher restituierenden Prozesse den einfachsten Fall maximal-intensiven Erlebens darstellt. Demgegenüber könnte jemand einwenden: gerade die Gleichartigkeit der erlebten Objekte vermindert ja unsere Lebensintensität. Wir erleben z. B. altbekannte Dinge viel weniger intensiv als Neuigkeiten; das Erkennen, das Wiederholen, das rhythmische Erleben verbraucht weniger Lebenskräfte und ermüdet weniger als die erste Apperzeption, das Erlernen, die unregelmäßige, erregende Arbeit usw.

Alle diese Tatsachen sollen von uns nicht im entferntesten in Abrede gestellt werden. Wir setzen ihnen nur andere Tatsachen entgegen, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0135

wiederum beweisen, daß in vielen anderen Fällen die Intensität des Erlebens durch die Gleichartigkeit der erlebten Objekte zweifellos gesteigert wird. Das einleuchtendste Material liefert uns vielleicht die Psychologie des Gleichnisses. Es ist ohne weiteres klar, daß ich das Rot intensiver erlebe, wenn ich hinzufüge: „wie eine Rose", und daß mein Erlebnis viel weniger lebendig ist, wenn ich nur einfach „rot" sage. Es steht ferner fest, daß ich in dem Gleichnisse „rot wie eine Rose", nach dem Rot die Rose, also etwas dem Rot Gleichartiges erlebt habe, ja gerade diese Gleichartigkeit war in dem Erleben besonders betont, ich habe die Rose gerade als etwas Rotes erlebt und eben darum mit dem Rot verglichen. Zweifellos ist also eine Steigerung der Erlebnisintensität bei einer Gleichartigkeit der erlebten Objekte in dem Gleichnisse typisch vorhanden. Ich möchte hierbei kurz auch an die große Anzahl jener auf den verschiedensten Gebieten vorkommenden Gebilde erinnern, die im wesentlichen als Gleichnisse betrachtet werden können, da sie ebenfalls aus gleichartigen Erlebnissen zusammengesetzt sind und mehr oder weniger unmittelbar sprachlich in der Form von Gleichnissen ausgedrückt werden können. Auch die sogenannten Redefiguren (Metaphern, Metonymien und ähnliche Wortverbindungen), das süße Ausschwingen und die Sehnsucht der Melodie, das Ineinanderfließen der Bewegungen im Tanzreigen, die an ihrem Sujet fortspinnende Erzählung, das schimmernde und schillernde Märchen, die in banger, dumpfer, atemschwerer Luft vorbeiziehende Tragödie, die Abgestimmtheit und das Zusammenspiel auf der Bühne, das Stilgemäße überhaupt, der klingende Keim, der in sich zurückkehrende künstlerische Rhythmus, die rhetorische Übertreibung und Steigerung, das Crescendo im allgemeinen und speziell in der Musik, die gehaltenen Gesangstöne, die Triller usw., sind wohlbekannte Tatsachen, die jedenfalls auf ein enges Verhältnis zwischen der Gleichartigkeit der erlebten Objekte und der Steigerung der Lebensintensität hinweisen.

Das Problem also, mit dem wir uns unbedingt auseinandersetzen müssen, stellt sich folgendermaßen dar: wir erleben in gewissen Fällen gleichartige Objekte, und im Zusammenhang damit vermindert sich unsere Lebensintensität; in anderen Fällen erleben wir ebenfalls gleichartige Objekte, aber unsere Lebensintensität vermindert sich nicht, im Gegenteil, sie erhöht sich. Wie könnte man diese offenbar in Widerspruch stehenden Tatsachen miteinander ausgleichen?

Die Lösung des aufgeworfenen Problems ist auf Grund unserer bisherigen Ausführungen sehr einfach, obwohl sie meinem Wissen nach nur auf dieser Grundlage unternommen werden kann. Solange wir der Kontrolle der ökonomischen Tendenz nicht gänzlich entsagen, d. h. den Verbrauch unserer Lebenskräfte nur in dem Maße zulassen, wie es aus dem Gesichtspunkte der Realisierbarkeit und der Bedeutung der betreffenden Erlebnisse notwendig erscheint (siehe Punkt 3), so lange kann uns natürlich eine aus gleichartigen Objekten bestehende Außenwelt am ehesten die Möglichkeit verschaffen, unsere Lebenskräfte zu schonen. Die Bedingungen, unter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0136

denen die stets wiederkehrenden Objekte erlebt werden können, bilden sich in unserem Organismus rasch aus, wir üben uns in das Erleben ein, wir gewöhnen uns an unsere Umgebung: unsere Erlebnisse lassen sich also leicht realisieren. Eine homogene Außenwelt kann auch nicht von großer Bedeutung sein, denn in kurzer Zeit haben wir sie durchschaut und unschädlich gemacht.

Findet uns aber eine solche Außenwelt in jener andersgearteten seelischen Disposition, in der wir uns den Erlebnissen mit der Totalität unserer Lebenskräfte hingeben, jede restituierende Tendenz ausschalten, also uns psychisch in eine antiökonomische, passive Attitüde versetzen: so ermöglicht dieselbe objektive Außenwelt in hervorragender Weise gerade entgegengesetzte subjektive Erscheinungen. Sie ermöglicht (wie wir oben, unter 4, gesehen haben) auf die einfachste Art das Zustandekommen von maximal-intensiven Erlebnissen.

6. Die einfachste Art des maximal-intensiven Erlebens ist also das Erleben von gleichartigen Objekten bei Ausschaltung der ökonomischen Tendenz, d. h. das (mehr oder weniger) vollständige Sichversenken in ein einheitliches, homogenes Erleben. Wenn wir nunmehr beweisen können, daß das ästhetische Erlebnis gerade als ein Erleben von gleichartigen Objekten bei Ausschaltung der ökonomischen Tendenz, als ein (mehr oder weniger) vollständiges Sichversenken in einen einheitlichen, homogenen Lebenszustand erkannt werden muß, so haben wir die logische Kette bis zu der Behauptung, das ästhetische Erleben sei die einfachste Art des Erlebens von maximaler Intensität, geschlossen und die biologische Erklärung des ästhetischen Lustgefühls gefunden. Dann ist es klar, daß die Tendenz zum ästhetischen Erleben, das heißt zur absoluten Hingabe an ein homogenes Erlebnis, sich in uns entwickelte, indem durch diese Tendenz die einfachsten Bedingungen des intensivsten Erlebens, des Erlebens auf dem höchsten Lebensniveau hergestellt wurden.

Die Tatsache, daß das ästhetische Erleben nichts anderes ist als das Erleben von Gleichartigkeiten bei Ausschaltung der ökonomischen Tendenz, daß wir ästhetisch nur erleben, wenn wir uns dazu eingestellt haben, einen homogenen Lebenszustand mit der Totalität unseres Seins, absolut und ohne jede Kontrolle zu erleben, ergab sich in meinem Buche „Einführung in die biologische Ästhetik"[1]) als das Resultat einer weitläufigen Analyse ästhetischer Phänomene und wurde bereits dort als die Grundtatsache eines ästhetischen Systems hingestellt. Nur war die biologische Unterlage, die ich der Analyse des ästhetischen Gefühls schon in jenem Buche geben wollte, dort noch sehr unklar gefaßt und unzureichend.

---

[1]) Budapest 1912. Modern Könyvtár 143—149. Ich muß mich hier leider auf diesen bloßen Hinweis beschränken, da die Anführung einzelner Zitate einen zu großen Raum in Anspruch nehmen würde.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0137

Im übrigen gibt es auch einen fast allgemeingültigen Beweis dafür, daß alles, was wir ein ästhetisches Erleben nennen, tatsächlich ein homogenes und absolutes Erleben ist. In der gesamten wissenschaftlich-ästhetischen Literatur wird nämlich das ästhetische Erleben, man könnte sagen ohne Ausnahme, als ein homogenes und absolutes Erleben dargestellt. Einheitlichkeit des ästhetischen Erlebens; Verschiedenheit des ästhetischen Erlebens von dem zweckmäßigen, praktischen (ökonomischen) Erleben; Unbegrenztheit, Totalität, völliges Sichhingeben in dem ästhetischen Erleben: diese drei Begriffsgruppen kehren in der Ästhetik mehr oder weniger klar formuliert (ästhetische Kontemplation, intensiver Wert, Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit, Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit bei Lipps, Vitalitätsgefühl, Funktionsgefühl usw.) immer wieder. Ein konsequentes ästhetisch-biologisches System wurde aber mit Hilfe dieser Begriffsgruppen noch nicht aufgebaut.[1])

7. Die Aufgabe einer besonderen Untersuchung wird es sein, jene Momente zu ergründen, die bei der Entwicklung einer Tendenz zu maximal-intensiven Erlebnissen in den Menschen mitgespielt haben. Wir wollen jetzt die allgemein bekannte und auch in der Wissenschaft unangefochtene Tatsache gelten lassen, daß eine solche Tendenz in uns zweifellos vorhanden ist, daß wir dem großen Rausche des Lebens wirklich nachjagen und daß die „Steigerung des Energieumsatzes in dem Organismus das Lustgefühl entsprechend erhöht", obwohl zugegeben werden muß, daß gerade die ganz großen Freuden niemals eines bitteren Beigeschmackes entbehren. Wenn dem so ist, dann entwickelte sich aber auch natürlich eine Tendenz zur Herstellung jener psychischen Bedingungen, die das maximal-intensive Erleben am einfachsten verwirklichen. Wir haben als solche Bedingungen erkannt: die Ausschaltung der ökonomischen Tendenz und das Erleben von Gleichartigkeiten. Obwohl diese psychischen Bedingungen ursprünglich bloß als Mittel zur Verwirklichung von maximal-intensiven Erlebnissen dienten, so heftete sich an sie mit der Zeit ein eigener, spezieller Wert, der nicht mehr für das maximal-intensive Erleben als solches charakteristisch ist, sondern für das absolute Erleben von Gleichartigkeiten.

Der spezielle Wert, der also das mehr oder weniger absolute Erleben von gleichartigen Objekten charakterisiert, und der ausschließlich das Produkt eines derartigen Erlebens sein kann, ist der ästhetische Wert (siehe Punkt 6). Das absolute Erleben von Gleichartigkeiten ist in jedem Falle ein ästhetisches Erleben, und ein ästhetischer Wert kann sich wieder nur auf das absolute Erleben von Gleichartigkeiten gründen. Der

---

[1]) In zwei kleineren Arbeiten („Die Ästhetik der Faulheit" und „Die Ästhetik des Nichts" Budapest, Müvészet 1913. V.) habe ich an den verschiedensten Tatsachengruppen unseres alltäglichen Lebens abermals nachzuweisen versucht, daß das ästhetische Erleben nichts anderes ist als eben ein sehr intensives Erleben von Gleichartigkeiten bei Ausschaltung der ökonomischen Tendenz.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0138

spezielle ästhetische Wert heftet sich von allen unter 3 beschriebenen maximal-intensiven Erlebnissen bloß an das absolute Erleben von Gleichartigkeiten, an das rein-unökonomische Erleben. Unsere anderen Erlebnisse von maximaler Intensität sind nicht von ästhetischen Gefühlen begleitet.

Man könnte unseren Ausführungen damit entgegentreten, daß das ästhetische Gefühl gar nicht durch einheitliche, gleichartige Erlebnisse bedingt werden kann, da doch erfahrungsgemäß unsere ästhetischen Gefühle sich nicht als einfache, sondern — wie unsere Gefühle überhaupt — als sehr komplizierte Erscheinungen darstellen. Dieser Gegensatz zwischen den Ergebnissen der von uns vollführten Analyse des ästhetischen Erlebens und unseren Erfahrungen ist aber nur ein scheinbarer. Es ist nämlich richtig, daß das Erleben eines noch so gewöhnlichen Objektes, wie z. B. eines Rot, äußerst kompliziert verläuft. Dennoch kann es erstens ein homogenes, einheitliches Erleben sein, denn gerade durch die Gesamtheit der komplizierten Prozesse entsteht ein eigenartiges Erleben, z. B. das Erleben des Rot *und nur des Rot* (ein anderes Objekt wird nicht erlebt), und zweitens können mehrere komplizierte Erlebnisse, die untereinander *gleichartig* sind, die Elemente für ein (absolutes) Erleben von Gleichartigkeiten, also für ein ästhetisches Erleben abgeben.

---

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0139

8. Oktober, vormittags 10 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Cohn

Walther Schmied-Kowarzik:

Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens

Zu allen Zeiten, solange die Philosophie sich mit der Frage nach dem Wesen des Schönen und der Kunst beschäftigte, ist man wieder und immer wieder zu dem Schluß gelangt, daß Einheit in der Mannigfaltigkeit, Form, Gestalt eines der konstitutiven ästhetischen Prinzipien, wenn nicht geradezu das Fundament aller Schönheit, ist; man hat erkannt, daß das Kunstwerk ein Ganzes ist, von dem man nichts wegnehmen und zu dem man nichts hinzufügen darf, ein Ganzes, das vor seinen Teilen da ist, d. h. das aus seinen Teilen nicht zusammengesetzt werden kann, eine Schöpfung aus einem Guß. Ja, man hat es oft und oft ausgesprochen, daß das Kunstwerk ein Analogon des lebendigen Organismus ist, dessen Glieder Sinn und Funktion vom Gesamtgebilde her erhalten. Mag diese ästhetische Einheit im besonderen Harmonie der Töne oder Farben, Proportion von Raum- und Zeit-Teilen, Symmetrie oder Rhythmus sein, oder, wie im Schauspiel, jenes in sich geschlossene Gewebe von Charakteren, das man „Einheit der Handlung" nennt, mag sie im allgemeinen als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, als in sich ruhende Vollkommenheit, als differenzierte oder monarchische Unterordnung bezeichnet werden, immer ist es eine Synthese, eine Gestaltung, die wir im Ästhetischen der Natur und des Lebens finden und vom Kunstwerk fordern.

Nun werfe ich die Frage auf: Wie kann das menschliche Bewußtsein diese Einheit, die Gestalt, die Harmonie erfassen? Mit anderen Worten: welche Erlebnisart, welcher Bewußtseinsinhalt vermag die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit in sich aufzunehmen?

Gehen wir die Reihe der Bewußtseinsinhalte, die die gegenwärtige Psychologie anerkennt, durch.

Das reale Streben oder Wollen ist am ästhetischen Gesamterlebnis nicht wesentlich beteiligt und vermöchte an und für sich auch nicht, Gestalt und Einheit zu erfassen. Denn jeder Strebungszustand ist ein Grad innerer Intensität; wie sollte er die Einheit des dem Bewußtsein vorliegenden Ästhetischen auffassen können?

Das reale Gefühl, das jedem ästhetischen Gesamterlebnis als sogenanntes ästhetisches Wertgefühl angeschlossen ist, ist seinem Wesen nach Wirkung der ästhetischen Auffassung, nicht diese selbst. Überhaupt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0140

ist das Gefühl, als ein intensiv-qualitativer Zustand, von vornherein ungeeignet, die synthetische Einheit des Ästhetischen zu erfassen.

Empfindungen sind an jedem ästhetischen Eindruck beteiligt, aber sie bieten das Mannigfaltige, nicht dessen Einheit. Man kann nicht verlangen, daß irgend einer der Töne c, e, g außer seiner Qualität, Intensität und Klangfarbe noch die Harmonie des gesamten Dreiklangs zum Inhalt hat.

Die Einfühlung, d. i. die Verlegung von Gefühlen und Strebungen in andere Subjekte, die Beseelung der wahrgenommenen Menschen- und Tierkörper, das Verstehen ihrer Ausdrucksbewegungen, das lebendige Nachbilden von Kraft und Wirksamkeit stellt eine Mannigfaltigkeit von (realen oder vorgestellten) Gefühlen und Strebungen dar und kann eine Einheit nicht zum Bewußtsein bringen.

Endlich das Denken, das Urteil. Es hat einen hohen Anteil an den Werken der Dichtkunst, einen geringeren an den Werken der Malerei, ist aber in jedem Kunst- oder Naturschönen mitenthalten. So können wir z. B. eine Linie nur dann sehen, wenn sie durch die Verschiedenheit ihrer Farbe sich vom Hintergrund der Fläche abhebt; es ist also die Auffassung einer Raumgestalt nicht möglich ohne das Erfassen einer Verschiedenheitsbeziehung der Farben — und diese Verschiedenheitsbeziehung ist ein Denk-Inhalt, den wir in der Sinneswahrnehmung unmittelbar erleben. Fragen wir uns also, ob das Denken imstande ist, die ästhetische Einheit der Gestaltung im Bewußtsein lebendig zu machen. Darauf ist zu antworten: wohl ist das Denken ein Innewerden einer Einheit, einer Synthese; aber diese Einheit ist nicht die ästhetische der Gestalt, sondern die logische Einheit, die Synthese der Beziehung. Gleichheit, Verschiedenheit, Grade der Verschiedenheit, Einsheit, Mehrheit, Zahl usw. — das sind die Inhalte des Denkens; sie sind von den organisch-synthetischen Einheiten: Harmonie, Disharmonie, Proportion, Melodie usw. durch eine Welt geschieden. Daß Ähnlichkeit und Verschiedenheit mit Harmonie und Disharmonie nichts gemein haben, lehrt die eine Erwägung, daß die dissonanten Sekund-Töne untereinander ähnlicher sind als die harmonischen Terz-Töne.

Das Denken vermag also die Gestalt-Einheit nicht zu erfassen.

Außer den Strebungen, Gefühlen, Empfindungen, Vorstellungen und Urteilen wird keine Erlebnisart allgemein anerkannt. Da keine dieser Erlebnisweisen die ästhetische Gestaltung zu erfassen vermag, ist die Disjunktion unvollständig; es muß also notwendigerweise eine neue Erlebnisart angenommen werden, deren Inhalt eben das Innewerden der Gestalt-Einheit, d. h. organisierende Synthese ist. Diese neue Erlebnisart nenne ich Gestalt-Synthese oder Intuition.

Neu ist dieser Bewußtseinsinhalt nur insofern, als er in der gegenwärtig herrschenden Psychologie nicht anerkannt wird. Das war aber nicht zu aller Zeit. So neigte die Ästhetik des deutschen Idealismus dazu, das ästhetische Erlebnis als eine spezifische Bewußtseinsfunktion zu definieren. Schiller z. B. nannte das Formschaffen „eine ganz neue Kraft“, eine „selbständige, bildende Kraft“. Noch klarer ausgesprochen hat dies Jean Paul in seiner

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0141

Vorschule der Ästhetik an einer Stelle (§§ 6—8), wo er den Unterschied zwischen der bloßen Vorstellung, der Einbildungsvorstellung (heute sagen wir: Phantasievorstellung, Reproduktion) und dem Gestalten oder Bilden darzulegen sucht. Er sagt: „Einbildungskraft ist die Prosa der Bildungskraft. Sie ist nichts als eine potenzierte, hellfarbige Erinnerung, welche auch die Tiere haben, weil sie träumen oder fürchten. Ihre Bilder sind nur zugeflogene Abblätterungen von der wirklichen Welt.“ „Aber etwas Höheres ist die Bildungskraft“, „sie macht alle Teile zu Ganzen“. „Jeder, der einmal sagte: das ist schön, wenn er auch im Gegenstand irrte, hat die Bildungskraft.“

Aber auch in unserer Zeit ist die Gestalt-Synthese wieder entdeckt worden, wenn sie auch noch nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangte. Besonders wertvoll ist es, daß diese Entdeckung in psychologischen Untersuchungen erfolgte, die das ästhetische Problem selbst nicht betreffen. Damit ist der Psychologie des ästhetischen Erlebens, die eine besondere Erlebnisweise, „Intuition“, annimmt, der Vorwurf erspart, daß sie für ihr Gebiet eine ganz eigenartige Annahme, die sonst nicht gefordert erscheint, statuiere.

Der Physiker Ernst Mach ist in seiner philosophischen Schrift „Analyse der Empfindungen“ (1885) zu dem Ergebnis gekommen, daß die Wahrnehmung einer Raumgestalt mehr sein müsse als die Summe der raumverteilten Farbenempfindungen, die Wahrnehmung einer Melodie mehr als die Summe der zeitverteilten Tonempfindungen; es trete zu den intensiv-qualitativen Empfindungen noch eine „Gestaltempfindung“ hinzu. Der Psychologe und Philosoph Ehrenfels hat in Anknüpfung an Machs Arbeiten 1890 die Untersuchung fortgeführt und weitere Gestaltungen nachgewiesen in Farbenharmonie, Rhythmus, in den musikalischen Schallgestalten wie Donnern, Knallen, in den charakteristischen Eindrücken von Geruchs- und Geschmacksverbindungen. Ja, Ehrenfels ging noch einen Schritt weiter, indem er in den Zusammenhängen der Gefühle und Strebungen, sowohl der realen als auch der eingefühlten, mehr als bloße Summen intensiv-qualitativer Zustände, nämlich: organische Synthesen, „Gestalten“ erkannte. Damit ist das Wort „Gestalt“, das ursprünglich die Raumform bezeichnete (nachdem es schon von Mach auf die Melodie — die Tongestalt — angewendet wurde), in einem ganz allgemeinen Sinne gebraucht, der sowohl Physisches als auch Psychisches betrifft. Ehrenfels hat weiterhin gezeigt, daß auch Physisches und Psychisches zugleich, z. B. Charakter und Gesichtsausdruck eines Menschen, zu einer organischen Einheit zusammengefaßt werde. Ehrenfels nimmt einen spezifischen Bewußtseinsinhalt an, der die Gestalt oder, wie er sagt: die Gestaltqualität zur Auffassung bringt. Einen solchen spezifischen Bewußtseinsinhalt, eine solche Gestaltauffassung haben nach Ehrenfels fernerhin in gleicher oder ähnlicher Form angenommen: Meinong, Höfler, Witasek, Benussi, Kreibig, Cornelius, der Italiener de Sarlo und andere.

Alle die genannten Forscher faßten das Problem von einem außerästhetischen Gesichtspunkt auf. Ihr Hauptbeweismittel ist der Hinweis auf

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0142

die Ähnlichkeit von Gestalten, deren wir unmittelbar gewahr werden. Wie könnten wir auf den ersten Blick, also ohne Abmessung und intellektuelle Vergleichung, die Ähnlichkeit zweier geometrischer Figuren erfassen, wenn nicht zugleich mit den raumverteilten Farbenempfindungen das Innewerden ihrer Gestalt gegeben wäre? Einen noch schlagenderen Beweis erblickt Ehrenfels darin, daß wir die relative Gleichheit von Harmonien an ganz verschiedenen Tönen erfassen (wie beim C-dur-Akkord in den einzelnen Oktaven oder bei den Dur-Akkorden überhaupt). Wie könnte die Harmonie und Melodie die Summe der Töne sein, wenn ganz verschiedene Tonsummen die gleiche Tongestalt darstellen?

Diese Argumente ergeben mit unerbittlicher Stringenz die Annahme einer spezifischen Erlebnisart, der Gestalt-Auffassung. Die gleiche Notwendigkeit wohnt dem vorhin dargelegten Schluß inne, der vom ästhetischen Problem (von der ästhetischen Einheit im Mannigfaltigen) ausgeht.

Die Betrachtung des Gestalt-Problems vom ästhetischen Standpunkt ermöglicht aber auch eine noch viel weitergehende Bestimmung des neuen Bewußtseinsinhalts.

Bei eingehender psychologischer Analyse der Gestaltauffassung oder Intuition erkennt man, daß in dem Innewerden der Gestaltung zugleich die ästhetische Gesetzlichkeit gegeben ist. Mit anderen Worten: Intuition ist Gestalt-Synthese und zugleich Erfassen des ästhetischen Geltungsanspruchs.

Damit rückt die Intuition in eine Parallele zum Denken oder Urteilen. Die gemeinsamen Merkmale von Urteil und Intuition sind folgende. Beide sind nicht neue intensiv-qualitative Erlebniselemente wie die Empfindungen, die Gefühle, die Strebungen, sondern Synthesen der Elemente; sie sind kein neuer Stoff des Bewußtseins, vielmehr eine Form, die aber selbst Bewußtseinsinhalt ist; sie sind Vereinheitlichungen, Zusammenfassungen. Als solche sind sie innerlich abhängig vom jeweiligen Stoff, sind in ihrer jeweiligen Ausprägung mitbestimmt von den Eigenschaften des Mannigfaltigen, das sie zur Einheit zusammenfassen. So hängt es z. B. von der Natur der gegebenen Tonempfindungen ab, ob wir Verschiedenheit oder Gleichheit, ob wir Harmonie oder Disharmonie erleben.

Gemeinsam ist den beiden Forminhalten, wie vorhin erwähnt, der Geltungsanspruch, der manchmal von einer Überzeugungskraft ist, die man Evidenz nennt.

Beide, Urteil und Intuition, haben entweder positive oder negative Qualität, nämlich: einerseits Bejahung oder Verneinung, andrerseits ästhetische Werte und Mißwerte. Die negativen Glieder der beiden Gegensätze stellen nicht einen bloßen Mangel des positiven Wertes vor, sondern sind dessen Umkehrung oder Widerspiel.

Die Verschiedenheit von Urteil und Intuition ergibt sich aus folgenden Betrachtungen. Die Synthese des Urteils ist Beziehung, die Synthese der Intuition ist Gestalt. Jene ist meßbare Bestimmtheit, rationale Größe; diese übersteigt alle Messung um Unendliches, ist irrational. Denn alle

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0143

Messung geht wie beim Räumlichen von Punkt zu Punkt, die Raumgestalt übertrifft aber alle Punktsummen um eine Unendlichkeit.

Der Geltungsanspruch des Urteils geht auf Richtigkeit, d. i. intellektuelle, wissenschaftliche Bedeutsamkeit, der der Intuition auf ästhetische, künstlerische Bedeutsamkeit. Der Sinn der logischen Gültigkeit ist ein „Bestehen", ein „Sein"; der Sinn der ästhetischen Gültigkeit ein „Seinsollen".

Diese Gegensätzlichkeit, die zwischen Urteil und Intuition besteht, kommt in entsprechender Weise auch in folgendem Gesetz zum Ausdruck.

Erstes Grundgesetz der Intuition: Im Wesen der Gestalt-Synthese selbst liegt die ästhetische Gesetzlichkeit gegründet. Was schön, was häßlich, was ästhetisch bedeutsam und was geschmacklos ist, das kann einzig und allein das Erlebnis der Intuition entscheiden.

Dieses Gesetz nenne ich das der Autonomie der Intuition. In ihm ist ausgesprochen, daß der Verstand der Intuition (bzw. die Wissenschaft der Kunst) keine Regeln vorzuschreiben vermag. Damit ist eine Wissenschaft der Ästhetik keineswegs als unmöglich hingestellt, wohl ist aber der wissenschaftlichen Ästhetik eine Grenze der Erkenntnis gezogen, über die sie nicht hinaus kann, ohne ihren wissenschaftlichen Charakter zu verlieren.

Hier sei die Bemerkung angeschlossen, daß der von Bergson vertretene Begriff der Intuition, der sich in einigen wesentlichen Punkten von dem hier dargestellten unterscheidet, mit ihm in diesem Gegensatz zum Denken oder Urteilen insbesondere übereinstimmt. Leider ist es mir der Kürze der Zeit wegen unmöglich, auf diesen Punkt näher einzugehen.

Als zweites Grundgesetz der Intuition möchte ich folgenden Sachverhalt bezeichnen: Die Intuition oder Gestalt-Synthese kann jeden gegebenen Stoff zu organischer Einheit zusammenfassen. Jene Gestalten, die sich in der einfachsten Weise auf gleichartigem Stoff aufbauen, heißen „Gestalten niederster Ordnung": z. B. Raum- oder Zeitproportion (Rhythmus), Farben- oder Tonharmonie, Verhältnis von Tonqualität und Zeitdauer (d. i. Sterns „Auslebezeit" eines Tons) usw. Aus der Vereinigung von Gestalten niederer Ordnung ergibt sich eine Gestalt höherer Ordnung (etwa aus Rhythmus, Harmonie und Tonalität die Melodie eines Liedes), so zwar, daß die Gesamtgestalt nicht die Zusammensetzung der niederen Gestalten, sondern eine selbständige neue Schöpfung ist. Dieses Gesetz nenne ich das des Aufbaus der Gestalten.

Das dritte Grundgesetz der Intuition lautet: An einem konkreten Gestalteindruck gelangen immer sowohl die einzelnen niederen Gestalten (Rhythmus, Takt, Harmonie, Melodie usw.) als auch einzelne Seiten und Richtungen der Gesamtgestalt (persönlicher Stil des Künstlers, Zeit- und Nationalstil usw.) zu besonderer Auffassung bzw. können durch Aufmerksamkeit herausgehoben werden. Dadurch ist es uns möglich, nicht nur die völlige Gleichheit einer Melodie zu erfassen, wenn sie vom selben Künstler auf demselben Instrument wiederholt wird, sondern auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0144

ihre relative Gleichheit, wenn sie von einem anderen Künstler in anderer Klangfarbe, ja in anderer Tonart gespielt wird. Dieses Gesetz nenne ich das der gegliederten Auffassung.

Von dieser allgemeinen Charakteristik der Intuition aus sollen nun einzelne ästhetische Probleme beleuchtet und aufgehellt werden.

Wir begreifen vom Standpunkt der Gestalt-Ästhetik aus, daß nicht nur die Malerei, sondern auch die farblose Zeichnung, nicht nur das bis ins Kleinste ausgeführte Individualporträt, sondern auch die flüchtige Skizze von Typen ästhetisch wertvoll ist. Die Zeichnung bietet nur Umriß, Helligkeit und Schatten, aber mit diesen Eindrücken ist ebenso eine Gestaltsynthese gegeben, wie mit den Farbenempfindungen deren Harmonie. Die Skizze gibt nur gewisse Linien oder Farben des Sichtbaren, aber diese bilden eine in sich geschlossene Einheit und vermitteln so einen künstlerischen Eindruck.

Wir wissen, daß die Nachahmung der Natur nicht die Aufgabe der Kunst ist, und finden in der Gestalt-Ästhetik eine befriedigende Erklärung. Die Freude an der „Gleichheit" des Kunstwerkes mit der Natur ist ein intellektuelles Gefühl. Die ästhetische Freude kann sich sowohl an die Natur als auch an das Kunstwerk knüpfen. Der unersetzliche Reiz des Naturschönen besteht in der konkreten Individualität seiner Gestalten. Die Kunst kann mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln diese konkrete Individualität niemals erreichen. Aber indem sie nicht an das Gegebene gebunden ist, sondern frei schalten darf, kann sie die Gestalten von allen Zufälligkeiten, mit denen sie in der Natur nur zu oft behaftet sind, befreien, so daß die Gesetzlichkeit der Gestalt reiner und klarer zum Ausdruck kommt.

Die Lehre, daß die Kunst nicht Naturnachahmung sein kann und darf, wird von dem folgenden Gedanken weitergeführt, nämlich daß die Wirklichkeit im Kunstwerk gleichgültig, ja daß die Kunst Schein sei. Mit Beziehung auf den Kunst-Eindruck wurde dieses ästhetische Gesetz auch folgendermaßen ausgesprochen. Kant bestimmte das Schöne als das, was „interesseloses Wohlgefallen" erweckt, wobei Interesse als das Wohlgefallen definiert wird, „was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden" (Kant, K. d. U. I § 2); Schopenhauer bezeichnete die Kunst als Loslösung vom Willen zum Leben; Schiller schied alle Stoffwirkung aus der Kunst aus.

Die Intuitionslehre lehrt diesen Zusammenhang verstehen. Kunst ist Intuition, ist Gestalt-Synthese. Die Wirklichkeit des Stoffes im Kunstwerk ist also für den ästhetischen Eindruck gleichgültig, das ästhetische Gefühl, das Wohlgefallen hängt von dem Gestalteindruck ab; wir erfassen aber die Gestalt eines Lebenszusammenhanges ebensowohl, wenn wir ihn als Wirklichkeit vor uns haben, wie wenn wir ihn im Spiegel des Schauspiels sehen; wir erfassen den ästhetischen Sinn ebenso einer wahren Erzählung wie einer erfundenen Geschichte; wir erfassen die Gestalt eines lebenden Menschen ebenso wie die einer Statue, die Gestalt des Seins ebenso wie die des Scheins. Andererseits ist jede Gefühlswirkung des im Kunstwerk

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0145

Gegebenen, sofern sie auf dessen Wirklichkeit sich bezieht, eine außerästhetische, wie die Freude am Porträt eines Verwandten oder an einem Landschaftsbild, weil es die Heimat darstellt.

Wenn man also das Vergnügen an der Existenz eines Gegenstandes „Interesse" nennt, dann ist der Schönheitseindruck ein interesseloses Wohlgefallen, und wenn man die Strebungen, die sich an solche interessierte Gefühle knüpfen, unter dem Namen „Willen zum Leben" zusammenfaßt, dann ist die Kunst eine Loslösung vom Willen.

Diese Definition des ästhetischen Gefühls als einer Gestaltwirkung im Gegensatz zur außerästhetischen Stoffwirkung kann der Intuitions-Ästhetik den Vorwurf einbringen, daß sie den Inhalt vernachlässige. In der Tat gab es im Anschluß an Herbart eine ästhetische Theorie — Formalismus genannt —, die den Satz aufstellte, das Schöne sei Form, d. h. Verbindung oder Verhältnis von an sich gleichgültigen Elementen. Dieser Theorie gegenüber besteht der Vorwurf tatsächlich zu Recht.

Die Intuitionslehre dagegen hebt ausdrücklich hervor, daß die Gestalt, die Harmonie, die organisierende Synthese in ihrer jeweiligen Eigenart von der Natur des Stoffes, der zur Einheit zusammengefaßt wird, mitbestimmt und abhängig ist. Eine Terzharmonie ist als Harmonie nicht gleich der Harmonie von Rot und Grün und nicht gleich der Harmonie eines Linienzuges; ja die Terzharmonie c-e ist mit der Terzharmonie C-E nicht völlig gleich; noch mehr: die Terz c-e ergibt, auf verschiedenen Instrumenten gespielt, einen verschiedenen Gestalteindruck. Ja auch ein musikalisches Motiv in Fortissimo ist völlig verschieden in einer Pianissimo-Wiedergabe. Auch die Raumgestalten sind bei geometrischer Ähnlichkeit ästhetisch nicht gleichbedeutend: Dessoir macht auf den verschiedenen Charakter des Anblicks eines Doms und seines Modells aufmerksam; wie sich gewisse Melodien nur für Streichinstrumente oder nur für Orgel eignen, so passen bestimmte Darstellungen nur für Kolossalgemälde und nicht für Miniaturen. Imgleichen ist das Material auf den ästhetischen Eindruck von mitbestimmendem Einfluß; ein Gipsabguß wirkt nicht in gleicher Weise wie der Originalerzguß oder wie ein Marmor. Ist ja doch jedes Material selbst schon gestalteter Stoff und hat eine eigenartige Struktur, die in Glanz oder Mattigkeit der Färbung, in Glätte und Rauheit, in der Art des Bruches zum Ausdruck kommt.

Ebenso ist das, was im besonderen der „Inhalt" genannt wird, das „Sujet" in der bildenden Kunst und in der Dichtung, mitbestimmend für den ästhetischen Sinn eines Kunstwerkes. Es bedarf keiner Auseinandersetzung dafür, daß der künstlerische Eindruck eines „Faust" oder allgemein eines philosophisch-religiösen Dramas ein anderer ist als der einer „Minna von Barnhelm" oder allgemein eines Lustspiels.

Die ästhetische Bedeutsamkeit des Stoffes und Inhaltes steht nicht im Widerspruch mit dem vorhin ausgesprochenen Gesetze, daß alle ästhetische Wirkung Gestalt-, nicht Stoffwirkung sei. Der scheinbare Widerspruch beider Sätze löst sich mit folgender Erklärung. Das „Daß" des Stoffes (d. i.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0146

seine Realität) kann keine ästhetische Gefühlswirkung hervorbringen; diese hängt einzig und allein von der Gestalt ab. Die Gestalt aber ist vom „Was" des Stoffes mitbestimmt. Friedrich Theodor Vischer drückte diese „Einheit von Gehalt und Form" in dem Gesetz aus: „Das Was geht auf im Wie" (§ 5). Die Intuitions-Ästhetik ist demnach einer „Gehaltsästhetik" nicht entgegengesetzt.

Unterscheidet sich die Intuitionslehre (oder Gestalt-Ästhetik) in diesem Punkt wesentlich vom sogenannten Formalismus Herbarts und seiner Anhänger, so ist überhaupt und ein für allemal festzustellen, daß das ästhetische Prinzip der Intuitionslehre mit dem des „Formalismus" nur den Namen gemein hat. Beide Theorien sagen, daß in der „Form" (in der Gestalt) das Fundament der Ästhetik anzuerkennen sei. Während aber die Gestaltästhetik die „Form" als ein von aller Verstandestätigkeit Verschiedenes kennzeichnet und demnach die Formauffassung als eine besondere Erlebnisweise — die Intuition — anerkennt, hat der Formalismus der Herbartianer die Form zu einer völlig intellektualistischen Größe gemacht. Ich brauche nur zwei ästhetische Grundgesetze Robert Zimmermanns zu erwähnen: 1. Die stärkere Vorstellung gefällt neben der schwächeren Vorstellung; 2. überwiegende Identität der Formglieder gefällt, überwiegender Gegensatz mißfällt. — Wir sehen, es handelt sich hier um Mehr und Weniger, um Zahlenverhältnisse, um Gleichheit und Verschiedenheit, um rationale Größen; dagegen bei uns um irrationale Harmonien, organisierende Synthesen. —

Noch an einem besonderen Problem soll der Wert der Intuitionslehre erwiesen werden: ich meine die subjektive Seite der Kunst, das Schaffen des Künstlers und den Eindruck des Kunstbetrachters. Das Schaffen des Künstlers ist ohne den Begriff der „Intuition" nicht zu verstehen. So wie das Kunstwerk am besten mit einem Organismus verglichen wird, so liegt für das Kunstschaffen der Vergleich von Empfängnis und Geburt nahe. Die Intuition im Augenblick der Empfängnis, der Konzeption, ist ein Erfassen der Grundumrisse der Gestalt, ein Insichaufnehmen eines Gestaltkeims. Ein solcher Gestaltgrundriß z. B. einer Dichtung kann mit den einfachsten Linien einer Melodie verwandt sein, und so begreifen wir, daß als Vorläufer und Begleiter dichterischer Konzeption oft musikalische Motive ins Bewußtsein treten.

Die Konzeption als solche, wiewohl nur ein Gestaltkeim, ein Gestaltgrundriß, ist ein Ganzes, und so erweist es sich auch hier, daß das ästhetische Ganze vor seinen Teilen da ist. Offenbar liegt dieser Gedanke dem griechischen Mythos zugrunde, der Athene — die Göttin der Schönheit, Weisheit und Kunst — in voller Waffenrüstung aus dem Haupte des Zeus herausspringen läßt. Aber dieses Bild sagt doch zu viel: die Konzeption enthält das Ganze, das ist richtig; aber gleichsam das Ganze ohne seine Teile, die erst später — in der Ausarbeitung — sich ausbilden. Darum ist das Bild vom Keim ein besserer Ausdruck dieses Sachverhalts: im Samen ist der ganze Baum in seiner typischen Art enthalten, und er hat doch keinen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0147

Stamm, keine Wurzeln und Äste und keine Blätter. Dieser Gestaltkeim treibt Knospungen, die Teile beginnen sich zu entwickeln, und es beginnt die Arbeit der Pflege des kleinen Gewächses, die Arbeit der Durchführung der Idee, die mit Fleiß, Zähigkeit und Ausdauer das Werk vollendet.

Die Kunstbetrachtung ist ihrem Kerne nach gleichfalls Intuition. Das Kunstwerk bietet dem Betrachter nur eine Mannigfaltigkeit von Empfindungen, Einfühlungen, Assoziationen dar; die Einheit, die Gestalt, die Harmonie muß in der Seele des Betrachters gleichsam von selbst lebendig werden: er muß das Mannigfaltige zu einem Ganzen, zu einer organischen Synthese zusammenfassen. Die Kunstbetrachtung ist demnach ein Nachschaffen des Kunstwerkes.

Die Intuitionslehre lehrt den Charakter des Schaffens, den schöpferischen Charakter der Kunst verstehen. Die Gestalt, der geistige Gehalt des Kunstwerkes sind nichts passiv Aufgenommenes, Rezeptives, nichts, was durch bloße Zusammensetzung und Aneinanderreihung des Vorhandenen zustande käme, nicht die bloße Summe des stofflich Gegebenen, sondern ein jedesmal Neues, ein Ganzes, ein Freies.

Die Phantasie des Künstlers ist freischöpferisch, obwohl alle Phantasie an die beschränkte Anzahl der Empfindungen und der Zuständlichkeiten gebunden ist. Kann zwar eine neue Farbe, ein noch nie gehörter Schall, überhaupt eine neue Empfindung von keiner Einbildungskraft der Welt imaginiert und demnach kein neues Stoffelement erfunden werden, so ist die Synthese der stofflichen Mannigfaltigkeit frei und selbstherrlich und die Phantasie in der Erfindung von Gestalten unerschöpflich.

Die Freiheit der Kunst ist aber keine Willkür, keine Zügellosigkeit, keine Anarchie. In und mit der Freiheit ist die Notwendigkeit der Kunst gegeben. Es ist eine innere Notwendigkeit, ist die Geltung der inneren Gesetzlichkeit der Gestaltsynthese, ist die Autonomie der Intuition.

Diskussion:

Herr Schmalenbach: Herr Schmied-Kowarzik ist zur Begründung seiner These, daß es eine eigene psychische Funktion, „Intuition", geben müsse, von der Kunstwerke als Kunstwerke allein erfaßt werden könnten, von den übrigen psychischen Funktionen ausgegangen, hat eine nach der andern durchgenommen, um von jeder kurz zu zeigen, daß sie zu dem in Frage stehenden Zwecke nicht hinreiche. Diese Methode scheint mir einigermaßen angreifbar: ja, wenn es eine solche Psychologie, deren Klassifizierungssystem allgemeiner Anerkennung sicher wäre, heut gäbe, wie es vielleicht um 1730, wenigstens für viele, der Fall war; und auch dann würde uns Klassifizierung und erst recht das Ausgehen von ihr ein wenig bedenklich scheinen! Ferner aber: Herr Schmied-Kowarzik ist von einer Definition der Kunstwerke (als „Gestalt", „Einheit in der Mannigfaltigkeit" usw.) ausgegangen, und hat dann gefragt, welche psychische Funktion das so definierte Kunstwerk zu erfassen befähigt wäre. Auch das ist sehr dubios! In jedem Falle wäre das Empfehlenswerte wohl gewesen, lieber das tatsächliche ästhetische Erleben direkt aufzusuchen und in sich selbst zu bestimmen, was bei Herrn

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0148

Schmied-Kowarzik erst an zweiter Stelle kam und auch da ganz allgemein blieb. — Auch ich behaupte ein ursprüngliches ästhetisches Erleben, auch ich nenne es (übrigens mit stärkerer Betonung des historischen Zusammenhanges bei dieser Terminologie) „intuitiv". Was aber ist das Wesen dieses Intuitiven? Herr Schmied-Kowarzik sagt: da es zur Erfassung von Kunstwerken geeignet sein soll, muß es „Gestaltsynthese", „organisierende Synthese" sein; das „Kunstwerk bietet dem Betrachter nur Mannigfaltiges", die vom Kunstwerk hervorgerufenen „Empfindungen sind ein Mannigfaltiges", können also zur Erfassung des Kunstwerks nicht hinreichen, sondern müssen von der Intuition, der „Gestaltsynthese", der „organisierenden Synthese" ergriffen werden, die zwischen dem Mannigfaltigen „Relationen" herstellt. — Das alles ist mir höchst zweifelhaft: wie die Methode, so sind auch die behaupteten Tatsachen Produkte einer verkantisierten Theorie: wo in aller Welt gibt es denn solche Empfindungen, die ein „Mannigfaltiges" sind? Wo gibt es ein „Organisieren", eine „Synthese", die die „Relationen" zwischen dem (dann also doch vorher vorhandenen) Mannigfaltigen bewirkt? Die Existenz von „Empfindungen" und gar von solchen, die ein „Mannigfaltiges" sind, ist der modernen Psychologie gar nicht so selbstverständlich. Und das „Organisieren", das Herstellen von „Relationen" zwischen den Gliedern des Mannigfaltigen ist sogar sicher nicht vorhanden, es steckt darin eine Aktivität, die sich im ästhetischen Erfassen nicht findet. Herr Schmied-Kowarzik nennt dies Erfassen ein „Nachschaffen", behauptet also ausdrücklich, nicht nur — dies durch seine gesamte Darstellung — implicite, die Aktivität. Das ästhetische Erfassen scheint mir eher ein intransitives, mediales Verhalten, das nicht gegebene Teile (die dem allzu passiv gefaßten „Empfinden" entspringen) aktiv zur „Gestaltsynthese" „organisiert", sondern das gleich Gestalteinheiten aufnimmt und erst vom Ganzen zu den Teilen gelangt (das Ganze geht ja, wie jetzt von Dessoir sogar auch experimentell dargetan, den Teilen voran); auch dies „Vom Ganzen zu den Teilen gelangen" ist nicht aktiv, ist freilich auch nicht passiv, sondern eben medial, intransitiv: das Ganze beginnt sich in seine Glieder zu entfalten, beginnt sich zu regen, zu leben, selbsttätig, nur unter dem sozusagen magischen, beschwörenden Blick des Beschauers. — Auch die weitere Bestimmung von der Wertdualität, die Herr Schmied-Kowarzik als der Intuition wesentlich behauptet, scheint mir zweifelhaft; ich kann jetzt nicht mehr, da die Zeit es verbietet, darauf eingehen. Nur noch wenige weitere Worte: Herr Schmied-Kowarzik sprach von einem Gegensatze zwischen Intuition und Denken, wobei er — wie ich glaube mit Unrecht — auf Bergson hinwies (der nur eine analog benannte, tatsächlich aber andre Differenz behauptet). Wie denkt denn Herr Schmied-Kowarzik über Ausdrücke wie „intuitives Denken"? Der „intuitive Blick" eines Gelehrten ist doch zumindest kein solcher, dem sich das Objekt nach der von Herrn Schmied-Kowarzik für die Intuition behaupteten Wertpolarität Schön-Häßlich entscheidet! — Und wie denkt Herr Schmied-Kowarzik von dem alten Gegensatze Intuitiv-Diskursiv? Er hat gar nicht davon gesprochen, doch dünkt mich, daß hierin sich wohl die tiefsten Geheimnisse offenbaren.

Herr Schmied-Kowarzik macht in einem Schlußwort geltend, daß er im Gegensatz zu Herrn Schmalenbach die Untersuchungen Dessoirs als Bestätigungen seiner Ansichten auffasse.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0149

Bernhard Alexander:

Über künstlerische Intuition

Es handelt sich hier um einen Beitrag zur Einsicht in die Psychologie des künstlerischen Schaffens, und bei der Ausdehnung und Verwickeltheit des Problems kann vorläufig nicht viel mehr geboten werden als gleichsam eine vorläufige Anzeige, der hoffentlich bald eine ausführliche Darlegung folgen kann. Der Schwerpunkt dieser Anzeige liegt im Begriff der Intuition, dessen zentrale Bedeutung für die Psychologie des künstlerischen Schaffens dargelegt werden soll. Zu diesem Zwecke aber muß der Begriff der Intuition selber aus der Sphäre der Unbestimmtheit, in der er sich befindet, herausgehoben werden. Auf die Literatur des Gegenstandes, auf Polemik und Zustimmung kann vorläufig selbstverständlich nicht eingegangen werden.

I.

Zwei Voraussetzungen werden gemacht, ohne deren Annahme die nachfolgenden Ausführungen jede Bedeutung verlieren. Auf den Beweis derselben hier einzugehen, ist unmöglich, aber vielleicht auch unnötig, da sie in weiten Kreisen allgemein zugestanden werden. Die erste mag in folgender Weise formuliert werden:

1. Die schaffende künstlerische Kraft, so eigentümlich und großartig auch ihre Leistungen und Werke sein mögen, darf nicht als eine besondere, einheitliche, gerade auf diese Wirkungen angelegte Fähigkeit der Seele angesehen werden; die ihr zugeschriebenen Werke entstehen durch eine Steigerung, Ausbildung und Kombination allgemeiner seelischer Phänomene.

Man nennt die Fähigkeit, künstlerische Werke zu schaffen, Phantasie; der einheitliche Name soll eine einheitliche Kraft bezeichnen; nach der ersten Voraussetzung aber ist Phantasie nichts Einheitliches und Besonderes; die Phänomene der Phantasie finden sich bei jedem Menschen, nur nicht in demselben Maße, in derselben Ausbildung und derselben Verbindung mit anderen Phänomenen. Man braucht deshalb nicht den ohnehin aussichtslosen Versuch zu machen, unseren Sprachgebrauch ändern zu wollen. Die Sprache folgt praktischen Rücksichten. Für sie ist es von Wichtigkeit, jene Form des Seelenlebens zu kennzeichnen, der so ausgezeichnete Leistungen entspringen. Wir können sie sehr wohl hierin gewähren lassen, müssen aber darauf bedacht sein, auch auf diesem Gebiete den Begriff einer besonderen Kraft als deus ex machina, die uns ja keinen Schritt vorwärts bringt, auszumerzen und die verwickelten Phänomene, um die es sich hier handelt, in ihre einfacheren Bestandteile zu zerlegen.

2. Diese Analyse aber bedeutet nicht eine mechanistische Erklärungsweise der künstlerischen Tätigkeit, ein Aufgeben der Einheit derselben, eine Zurückführung dieser Einheit auf eine mechanisch zustande gekommene Zusammensetzung eines Vielfältigen. Die künstlerische Tätigkeit ist einheitlich, aber nicht als eine eigene, besondere, da vorkommende, dort fehlende Kraft der Seele; die Einheit der künstlerischen Kraft ist nichts anderes als die Einheit des künstlerischen Bewußtseins, des künstlerischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0150

Schaffens, des künstlerischen Individuums. Nicht die Phantasie, der Verstand, der Wille usw. sind einheitlich, sondern das Individuum, das wissenschaftlich denkt oder künstlerisch schafft oder sich praktisch betätigt. Künstlerische Kraft ist aber kein Selbständiges innerhalb des Seelenlebens, es ist das Seelenleben selbst, das ganze Seelenleben, das sich in bestimmter Art und Richtung ausgestaltet. Mit denjenigen, die das ganze Seelenleben mechanistisch erklären, können wir uns in diesem Punkte nicht verständigen. Diese werden unsere erste Voraussetzung annehmen, die zweite aber zurückweisen. Die brauchen unseren Begriff der Intuition nicht und wissen nichts mit ihm anzufangen. Wir aber gehen hier von der Voraussetzung aus, daß, eine so ungeheure Vielfältigkeit und Mannigfaltigkeit auch das Seelenleben zeigen mag, es doch im tiefsten Grunde ein einheitliches ist. Wenn auch diese Einheitlichkeit in ihrer entwickelten Form eine gewordene ist, so ist sie nur deshalb eine gewordene, weil sie auf eine solche angelegt war und vermöge ihrer Beschaffenheit angelegt sein konnte. Wenn es sich um ein so Verwickeltes, mannigfach Differenziertes handelt, wie es das künstlerische Schaffen ist, dann muß man genau so vorgehen, wie bei der Erklärung wichtiger Phänomene des körperlichen Organismus; man muß das Phänomen aus dem Ganzen des psychischen, ja sogar des psychisch-physischen Lebens erklären, denn auch das Geistige ist eine Art des Organischen, nur daß wir die Einheit dieses Organischen unmittelbar, innerlich, im Bewußtsein erleben und so kennen lernen.

II.

Diesen Voraussetzungen gemäß müßte also eine Analyse des künstlerischen Schaffens den Weg der allgemeinen Analyse des Seelenlebens gehen und speziell diejenigen Momente beachten, die im künstlerischen Schaffen von Wichtigkeit sind. Ästhetische Werttheorien mögen ganz unabhängig sein von Psychologie als der Lehre von den T a t s a c h e n des Seelenlebens; aber künstlerisches Schaffen ist eben ein Tatsächliches und gehört ganz in das Gebiet der Psychologie, kann nur auf Grund von psychologischen Theorien behandelt werden oder vielmehr muß bei der Bildung von solchen Theorien wohl beachtet werden. Es darf konstatiert werden, daß die Psychologie nicht so weit ist, um der Ästhetik diesen wichtigen Dienst zu leisten, wenn auch vielfach Anfänge einer solchen Ausdehnung psychologischer Forschung sich zeigen. Aber auch ohne solche festgefügte psychologische Theorie kann an ein bis zwei Beispielen gezeigt werden, wie wir uns diese Erklärungsart vorstellen, was uns dann den Weg zur Erklärung der Intuition ebnen mag.

Sinnliche Eindrücke, Anschauungen in weiterem Sinne des Wortes, sind das Primäre im geistigen Leben, aber auch von grundlegender Bestimmung im künstlerischen Schaffen, das ja ganz in der Sinnenwelt, in der Anschauung wurzelt. Wie nun sind Anschauungen beschaffen, die im künstlerischen Schaffen bedeutsam werden? Man braucht nur die Frage so zu stellen, um die Richtung der Untersuchung, auf deren Einzelheiten hier ja nicht eingegangen werden soll, klar zu sehen. Wohl sind die Unterschiede

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0151

zwischen künstlerischen Anschauungen und unkünstlerischen vielleicht auf quantitative zurückführbar, aber nicht darauf kommt es an, sondern welche Bedeutung es hat, ob die Empfindungen und Anschauungen mehr oder weniger gefühlsbetont sind, ob diese Betonung interesselos (in landläufigem Sinne) ist, und welchen Widerhall die neuen Eindrücke finden. Desgleichen kommt es in höchstem Grade darauf an, welche Bilder uns unsere Sinnesorgane liefern, ob sie scharf und vollständig sind, in welchem Maße sie unsere Aufmerksamkeit erregen, oder umgekehrt, welche Intensität der Aufmerksamkeit erregt wird, durch die dann die Eindrücke oder Bilder vervollkommnet und scharf umrissen werden. Werden diese psychologischen Beobachtungen an Künstlern, an Schaffenden genau durchgeführt, so gelangen wir zu einer Differentialpsychologie der künstlerischen Fähigkeiten, die uns ganz andere Einsichten in die Seele des Künstlers gestattet, als die landläufige Kritik zu bieten vermag. Allerdings sind wir von solchen methodisch angestellten Beobachtungen noch weit entfernt.

Noch wichtiger aber ist die Art der Erinnerungsbilder, die ja freilich auch von der Natur der primären Eindrücke abhängt, aber auch von anderen Faktoren mitbestimmt wird. Auf die Lebendigkeit, Vollständigkeit, Reproduktion, um nur diese zu nennen, der Erinnerungsbilder kommt es hauptsächlich an. Man hat lange Zeit unter Phantasie die Gabe verstanden, sich Vergangenes, als ob es gegenwärtig wäre, vorzustellen, und wenn jetzt die Neigung besteht, unter Phantasie eher die frei kombinierende, eigentlich schaffende Tätigkeit der Seele zu verstehen, so bleibt dennoch jene — sagen wir — vergegenwärtigende Kraft der Seele eine der notwendigsten Grundlagen künstlerischen Schaffens. Wo nähme denn die kombinierende Tätigkeit der Seele ihr Material her, wenn diese Vergegenwärtigung es ihr nicht in möglichst brauchbarer Form böte? Auch die Art dieser Vergegenwärtigung bietet wertvollen Stoff zur erwähnten Differentialpsychologie der künstlerischen Anlagen; man denke nur an die Unterschiede der zeichnenden und malerischen Begabung, an die Unterschiede der plastischen Bilder in der Erinnerung, an die Raumkunst in engerem Sinne, die ganz eigene Erinnerungsbilder voraussetzt. Von hier aus fällt auch ein gewisses Streiflicht auf den historischen Wandel der ästhetischen Empfindung. Da die Stärke des sinnlichen Eindrucks, also auch des Erinnerungsbildes, von der Richtung des Interesses abhängig ist, so wird seine künstlerische Gestaltung nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturhistorisch sehr wichtig sein. Man denke z. B. an den stofflichen Unterschied des Landschaftsbildes im Laufe der Jahrhunderte, was im 17. und was im 18. Jahrhundert schöne Landschaft genannt wurde. Doch müssen wir allen weiteren Lockungen, die sich von diesem fruchtbaren Standpunkte aus darbieten, streng aus dem Wege gehen. Auch soll die weitere Analyse der seelischen Vorgänge, die in der künstlerischen Tätigkeit von Bedeutung sind, künstlerische Assoziation, Typenbildung, Idealisation, Kombination, vorläufig unterbleiben. Schon in dem bisher Gesagten aber findet unsere erste Voraussetzung reichliche Bestätigung. Sinnliche An-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0152

schauungen, Erinnerungsbilder hat natürlich jedermann, jedoch gibt es da bedeutende persönliche Unterschiede, die als generelle angesehen werden können und unter denen sich diejenigen Variationen befinden, welche zum künstlerischen Schaffen befähigen.

III.

Alle in dieses Gebiet fallenden, nicht wenig zahlreichen psychologischen Analysen, so wertvoll sie auch sind, lassen zwei Punkte unberührt, die freilich die allerwichtigsten sind; der erste betrifft die Einheit des Kunstwerkes, der zweite die Art, wie die Einheit des künstlerischen Gedankens sich in Tätigkeit umsetzt. Man kann die erste nicht mechanisch herstellen, es sei denn, man dächte, Goethes Faust könne auch zufällig, als Kombination von Worten entstehen, oder aber nicht Goethes Faust, sondern welches kleinste Gedicht immer; auch der zweite Punkt darf nicht so einfach gedacht werden, daß der Künstler eigentlich nichts zu tun hat, als die ihm in der „Einbildungskraft“ vorschwebenden Gestalten nachzuzeichnen, nachzubilden, zu beschreiben, wobei für Gestalten in der Musik, in der Lyrik, Ornamentik usw. ein eigenartiger Moment gerechnet werden kann. Hier tritt nach unserem Dafürhalten der Begriff der Intuition ein.

Dieser Begriff nun hat das allermerkwürdigste Schicksal: er wird nicht nur nicht erklärt, sondern es wird auch gar nicht daran gedacht, daß er einer Erklärung bedürfe oder unterliege, gerade wegen seiner eigentümlichen Natur. Unter Intuition versteht man im allgemeinen ein vom gewöhnlichen Erkennen unterschiedenes Erkennen, es wird aber nicht einmal beschrieben, es wird eher als eine eigentümliche Fähigkeit, Gabe, Möglichkeit des Erkennens angesehen, die dem gewöhnlichen Erkennen unzugänglich ist. Der Tatbestand eines vom gewöhnlichen unterschiedenen Erkennens hat sich in der Geschichte des Denkens in den verschiedenartigsten Formen Bahn gebrochen. Es sei nur kurz an Platons Anschauung der Ideen, an Aristoteles' Erkenntnis der obersten Prinzipien des Erkennens erinnert. Beiden gemeinsam ist, daß diese Art Erkenntnis eine Art Schauens, aber geistigen Schauens ist, sinnlicher Natur, aber übersinnlichen Gegenständen zugewendet, also das, was später intellektuale Anschauung genannt worden ist. Hier öffnen sich dann die dämmerigen Wege der Mystik, die ihre Art der Erkenntnis wohl nicht näher zu begrenzen vermag, immerhin aber weiß, daß sie anders ist als die des Alltags. Gerade wegen dieser Verwandtschaft hat Kant den Begriff der intellektualen Anschauung aus dem Bereich menschlicher Erkenntnis verwiesen. Es braucht hier nicht weiter auf Kants Begriff der intellektuellen Anschauung, besonders auf seine positive Fassung eingegangen zu werden. Bei Schelling feiert der Begriff gerade wegen seiner mystischen Färbung fröhliche Auferstehung und wird zum eigentlichen Organ philosophischen Erkennens. Auf Schellings Pfaden treffen wir unter den neuesten den Franzosen Bergson, dessen Philosophie geradezu die Philosophie der Intuition genannt wird. Bei Bergson tritt die Intuition in Gegensatz zur verständigen Erkenntnis, zum Intellekt, dessen Wissenssystem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0153

aus rein praktischen Interessen entspringt und rein praktischen Zwecken dient, während die Intuition die reine Wahrheit, das wirkliche Sein der Dinge enthüllt.

Man sieht, der Begriff der Intuition kann auf eine lange Geschichte seiner Vergangenheit zurückblicken, aber weder die Griechen, noch die Mystiker, noch die Neueren haben auch nur den Versuch gemacht, an eine Beschreibung oder Erklärung oder wenigstens Andeutung des Wesens der Intuition zu denken. (Kant, wie oben bemerkt, anerkennt zwar einen Begriff der intellektuellen Anschauung, aber nur, um diese aus dem Bereiche des Menschlichen zu scheiden.) Bergson z. B. hat vor nicht langer Zeit eine eigene Abhandlung über die Intuition veröffentlicht (Revue de métaphysique Sept. 1911), aber mit keinem Worte das Wesen derselben auch nur angedeutet, als ob es da überhaupt kein Problem gäbe. Es heißt nur, daß man sich vermittels der Intuition in das Herz der Dinge versetzen könne, in den Mittelpunkt des Lebens, dessen Schwingungen man so mitzuerleben imstande wäre. Im gewöhnlichen Leben wird zwar auch von intuitiver Erkenntnis, Auffassung und dergleichen gesprochen, wobei freilich von Art und Berechtigung solcher Erkenntnis keine Aufklärung verlangt oder gegeben wird; auch das ist begreiflich, daß der Ausdruck, der in der Tat eine eigene Art der Erkenntnis ausdrückt, sich anfangs unbesehen an die philosophische Terminologie anschließen konnte; daß er aber gar zum Organ der Philosophie erhoben wird, ohne sich irgendwie ausweisen zu müssen, darf doch als eine Tatsache angesehen werden, der an Merkwürdigkeit nicht viele vorangehen.

Untersucht man nun rein phänomenologisch, welche Eigenheiten denn diejenigen Erkenntnisse haben, welche man im gewöhnlichen Leben, in der Literatur, aber auch in der Philosophie als intuitive bezeichnet, so wird man etwa folgende finden: Intuitiv bezieht sich immer auf das Ganze einer Situation, eines Sachverhalts, einer Gedankenkette, bezeichnet immer das einheitliche Zusammenfassen eines Mannigfaltigen; und zwar geht dieses Zusammenfassen, In-eins-verbinden blitzschnell vor sich; es ist momentan, es ist unmittelbar; es ist wie das körperliche Sehen, seiner selbst gewiß, einleuchtend, überzeugend. Also ist Intuition unmittelbares, momentanes, treffsicheres Erkennen, ein zumeist sich auf ein Ganzes beziehendes Denken, dessen Einheit ihm unmittelbar klar ist. Intuition braucht sozusagen keine Vorbereitungen und scheint keine Müheleistung zu verursachen. Ihre Erkenntnis ist wie eine Eingebung, die plötzlich da ist und zu der wir gewöhnlich die allergrößte Zuversicht hegen. Daß solche ausgezeichneten Eigenschaften sie auch den Philosophen liebwert machen, ist leicht begreiflich. Unmittelbares und sicheres, momentanes und einheitliches Erkennen ist geradezu das Ideal philosophischen Denkens. Woher stammt es aber? Woher schöpft es seine Vorzüge?

IV.

Intuition zeigt sich uns, wenn wir sie in einer ihrer wohlbekannten Erscheinungen analysieren, noch von einer neuen Seite, die nicht minder wichtig,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0154

ja, für unseren Zweck von ausschlaggebender Bedeutung ist. Diese Erscheinung ist der Takt. Unter Takt versteht man eben das blitzschnelle Erfassen einer Situation (Personen, Sachlage usw.), das Erkennen dessen, worauf es dabei ankommt, das Einheitliche, Zusammengefaßte dieser Erkenntnis, zu der wir das größte Vertrauen hegen, kurz, genau das, was wir intuitive Erkenntnis nennen, zugleich aber auch eine ebenso schnelle, gänzlich mühelos scheinende Anpassung an jene Situation (Sachlage usw.), die Umsetzung der Erkenntnis in eine Reihe von Handlungen, welche jener intuitiven Erkenntnis genau entsprechen. Die Richtigkeit der Erkenntnis wird nicht bewiesen, die Angemessenheit der Handlungen nicht begründet. Takt ist intuitives Handeln oder auf intuitive Erkenntnis gegründetes Handeln. Wenn man sittlichen Takt sagt, so meint man damit ein sittliches Handeln, das keiner bewußten, auseinandergelegten Überlegung bedarf, aber genau dasselbe Resultat ergibt, nur ohne Zögern und Schwanken und Kämpfen, weil mit dem absoluten Bewußtsein verbunden, recht zu tun; das ferner momentan zutage tritt in sittlicher Tat oder sittlichem Urteil über Handlungen und Situationen. Man könnte auch sagen: ein sittliches Handeln ohne klares Bewußtsein seiner Beweggründe und Normen. Im allgemeinen aber bezieht sich Takt auf die Sphäre des gesellschaftlichen Lebens und wird als schönste Eigenschaft der Hausfrau, als reinste Blüte des gesellschaftlichen Lebens gepriesen, da ohne Takt auch dieses unmöglich wäre. Analysiert man nun das Gehaben der Hausfrau, so lernt man die Intuition nicht als abstrakt herausgegriffenes Moment des Seelenlebens kennen — eine Betrachtungsweise, die in der Psychologie so viel Unheil gestiftet hat —, sondern in den natürlichen Zusammenhängen des einheitlichen Seelenlebens. Die Hausfrau wird von dem Willen beherrscht, daß z. B. ihre Gäste sich bei ihr wohl fühlen mögen. Fehlt dieser Wille, dann tritt das Phänomen des Taktes überhaupt nicht in Erscheinung. Aber sie will es. Sie hat nun gewiß nicht Zeit zum Überlegen, Wählen, Prüfen, Schließen. Der Gast erscheint, sie muß ihn sofort empfangen, genau wissen, was sie zu sagen, was sie zu verschweigen hat, welche Gesten, Mienen usw. zu ihrer Anrede passen, das alles in souveräner Ruhe, Sicherheit, ohne Zögern, ohne Spur von Anstrengung oder vorhergehender geistiger Arbeit. Sie muß sich mit dem Gast identifizieren können, sich in ihn hineinleben, aus ihm heraus sprechen und handeln. Man sieht: Wille, intuitive Einsicht und Handeln sind die drei Momente, die in Betracht kommen. Eins greift ins Andere. Intuition weist den Weg, der Wille macht geneigt, den Weg zu betreten, und die Handlung macht, daß er durchmessen wird. Die Intuition selber wird durch den Willen in Bewegung gesetzt, der dann in der Intuition die Direktive des Handelns findet. Das ist nun die neue Seite, die wir an der Intuition erkennen; sie ist einesteils mit einer Willenshaltung verbunden, welche den ganzen seelisch-leiblichen Organismus zu bestimmtem Tun einstellt, und andererseits findet sie die Wege, auf daß dieser intuitiven Einsicht gemäß gehandelt werde. Man sieht, wir

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0155

nähern uns der Auflösung der aufgeworfenen Frage. Wir sagten aber, die Hauptsache bei der Erklärung des künstlerischen Schaffens sei, die Einheit des künstlerischen Gedankens und die Umsetzung des Gedankens in Tat zu erklären. Gerade das aber leistet die Intuition im Takt, diesem Ausdruck des gesellschaftlichen Verkehrs.

Das wären nun Andeutungen zu einer phänomenologischen Beschreibung des intuitiven Denkens, die uns aber ohne ätiologische Ergänzung von sehr geringem Nutzen sind. Sollen wir wirklich die Intuition als eine eigene, wunderbare Seelenkraft installieren? Wenn nicht als wunderbare, so doch als besondere? Da wären wir ja dann wieder bei der Zerstückelung des Seelenlebens in Fähigkeiten und Vermögen, d. h. beim völligen Bankerott aller Psychologie. Aber muß es uns nicht stutzig machen, daß niemand mit Intuition geboren wird, daß z. B. der Takt sich allerdings nicht erlernt, wo er etwa fehlt, daß er aber so wenig völlig fehlt, wie das, was man überhaupt Verstand nennt, daß er mit der Erfahrung wächst, mit der Übung sich vervollkommnet, daß er bei der Weltdame seine feinste Ausbildung im großen Umkreis erfährt, aber auch in der ärmsten Bauernhütte Platz findet, wo jene Weltdame gewiß von allen guten Göttern verlassen dastände? Es widerspräche allen wissenschaftlichen Grundsätzen, die unzweifelhafte Tatsache der Intuition durch eine eigene „Kraft", durch ein „Wunder" erklären zu wollen. Entweder wir kennen das Denken noch nicht genau, so daß wir die Intuition bisher auf ihrem natürlichen Platze nicht entdeckten, oder aber die Intuition ist überhaupt nichts. Die Wahl kann nicht schwer fallen.

Die Lösung der Frage möge hier nur kurz angedeutet werden. Die Intuition wird jeder als unvermitteltes Denken charakterisieren. Welche Vermittlung fehlt denn hier eigentlich? Die Sprache. Hierin liegt die Lösung der ganzen Frage, eine Lösung, die bisher allerdings nicht einmal gesucht wurde, aber wohl allgemeine Anerkennung finden muß. Intuition ist kein besonderes Denken, es ist ein Denken ohne Sprache, auch ohne jene leise Sprache, die unser artikuliertes Denken begleitet. Es ist absolut sprachloses Denken. Es ist eben darum kondensiertes Denken, während sprachliches Denken gleichsam auseinandergebreitetes Denken ist. Es ist unbewußtes, d. h. minimal bewußtes Denken, weil erst das Wort den Gedanken uns selber voll bewußt macht. Es ist einheitliches, auf das Ganze bezogenes, gleichsam unteilbares Denken. Es ist also gar nichts Übernatürliches darin, es ist das eigentliche Denken, das mit dem sprachlichen Denken in wunderbar merkwürdiger Weise sich verschlingt. Das sprachliche Denken breitet das auseinander, was ein konzentrierter Denkakt, ein Einheitliches ist. Die Intuition scheint uns unfehlbar, weil sie unserem bewußten Willen entzogen ist, sie scheint es aber nur, weil sie natürlich ist und bis zu einem gewissen Grade immer im Rechte ist. Sie ist kritiklos; Kritik kommt erst dem bewußten, dem sprachlichen Denken zu, das den Gedanken ins Licht stellt, analysiert, gleichsam vergrößert und seine Fehler zu entdecken imstande ist. Aber diese Untersuchungen über das Denken überhaupt, über sprach-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0156

liches und sprachloses Denken und deren Verhältnis, müssen hier unterbrochen werden. Die Bergsonsche Intuition aber erweist sich als völlig verfehlt, weil sie die „natürliche" Natur der Intuition ganz verkennt.

Auch der Differenzpunkt der künstlerischen Intuition soll hier nur angedeutet werden. Das intuitive Denken ist auf jedem Gebiete das schöpferische, das Neue findende Denken, hängt aber in seiner Ausgestaltung von seinem Material, seinem Ziel und seiner zu leistenden Arbeit ab. Der Takt gestaltet gesellschaftlichen Verkehr zum Kunstwerk, das allseitige Befriedigung erregt und würdige, wertvolle Formen des Verkehrs schafft. Das künstlerische Schaffen bringt Formen hervor, zu deren Ausführung die Ausbildung eines höchst verwickelten Bewegungsmechanismus vonnöten ist; im Mittelpunkt dieses Schaffens aber steht die Intuition, die die Angemessenheit dieser Formen zu den empfundenen Werten unmittelbar erfaßt und im Verlauf der Arbeit das Material diesen Werten entsprechend formt. Auch hier ist Wille, Verstand und Ausführung. Der Wille ist auf den Wert gerichtet, der intuitive Verstand auf die Formung des Stoffes, dessen Ausführung der Bewegungsapparat übernimmt. Das Wesen des künstlerischen Schaffens bleibt so die künstlerische Intuition.

Diskussion:

Herr Heine: Der Begriff der künstlerischen Intuition muß enger begrenzt werden. Ihre Eigenart besteht in der Zweiheit des Phänomens. Das Erkennen des Wesens der Dinge, das hinter ihrem Schein, ihrer Geste sich verbirgt, ist der Teil der Intuition, der durchaus noch nicht spezifisch künstlerisch ist. Das Erlebnis der rezeptiven Intuition muß erst durch das der produktiven ergänzt werden. Da es nicht möglich ist, das Wesen eines Dinges unmittelbar im Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen, so muß der künstlerische Schein, die künstlerische Geste gefunden werden, die den gefundenen Stoff zur künstlerischen Anschauung bringt. Erst diese zwei Formen der Intuition, die entweder gleichzeitig oder in zeitlichen Abständen den Stoff und die Darstellungsmittel erkennen, machen das Charakteristische der spezifisch künstlerischen Intuition aus.

Herr Alt: Der Widerspruch des Herrn Bernhard Alexander gegen die Ausführungen von Herrn Schmied-Kowarzik wäre vielleicht nicht erfolgt, wenn dieser im Titel seines Vortrages statt „Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens" gesagt hätte: „als Wesen des ästhetischen Erlebens" oder dergleichen. Daß wir eine solche Fähigkeit haben müssen, ist klar, wenn der ästhetische Genuß überhaupt bei unmittelbarer Anschauung durch das Gefühl und nicht durch diskursives Nachdenken zustande kommen soll. Nach ursächlichem Zusammenhange wird hier nicht gefragt. Das eigentliche Organ der Intuition ist offenbar das Gefühl. Ich bin jedoch der Überzeugung, daß Verstand und Vernunft dabei nicht ganz unbeteiligt sein können, weil unser Geist ja doch ein einheitliches Ganze ist, dessen verschiedene Kräfte nur einzelne Seiten seiner Betätigung darstellen. Die Intuition erscheint mir als ein unmittelbares Verhalten unserer gegenwärtigen Gesamtpersönlichkeit, wobei blitzschnell die entferntesten Assoziationen zweckmäßig ins Spiel treten und vermittelst dessen wir uns auch vom Boden bisheriger Erfahrungen kraft unserer teleologischen Veranlagung hinaustasten können in den Bereich des noch Unerfahrenen und noch nicht Dagewesenen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0157

Adolf Lasson:

Der Wertbegriff in der Ästhetik

Wenn man sich mit Anderen verständigen will, die über den Gegenstand der Verhandlung aller Vermutung nach ganz andere Meinungen hegen, so ist es geraten, zu sehen, wie man so schnell wie möglich auf gemeinsamen Boden kommt. Das geschieht am besten, indem man sich auf die Erfahrung beruft. Denn in den Erfahrungen, die die Menschen machen, läßt sich viel eher bei verschiedenen Menschen das Gemeinsame herausstellen, als bei den Deutungen, die sie den Erfahrungen zuteil werden lassen.

Nun ist das Ästhetische als Gegenstand der Verhandlung schon an und für sich ein schwer festzustellender Begriff. In einen Streit darüber einzutreten, ist mißlich; die Debatte würde endlos und aussichtslos sein. Gleichwohl darf man annehmen: ein Kunstwerk wird jedermann für einen ästhetischen Gegenstand halten, d. h. für einen Gegenstand, bei dem, mag er auch sonst beschaffen sein, wie er will, den ästhetischen Gesichtspunkt der Betrachtung zur Anwendung zu bringen berechtigt und geboten ist.

1. Wir befragen also unsere Erfahrung darüber, worin bei einem Kunstwerk der ästhetische Gesichtspunkt der Betrachtung wohl am ehesten zur Erscheinung kommen mag. Vielleicht daß uns das zu einem gesicherten Ausgangspunkt für die Verhandlung verhelfen kann. Denn diese Erfahrung hat jeder gemacht, der hier in Betracht kommt, und in den erfahrenen Tatsachen kann am ehesten etwas stecken, was alle gemeinsam bestätigen.

Also ich trete vor ein Gemälde, ein plastisches Kunstwerk; es kann auch das neue Rathaus, das vielbewunderte Opernhaus oder sonst ein monumentales Gebäude sein. Es stehen schon einige andere Menschen da, reife Menschen, denen man ein Verständnis, ein Urteil zutraut, — sagen wir Kenner, Kunsterfahrene, denn um beliebige Unkundige, Leute aus dem Volk, junge Mädchen oder naive Jünglinge kümmern wir uns in dieser Frage nicht, sondern nur um solche, von denen man annehmen darf, daß sie ein Kunstwerk auf sich wirken lassen, wie man es auf sich wirken lassen soll, und daß sie überhaupt dem Kunstwerk gegenüber den rechten Standpunkt einnehmen, der allein die gemachte Erfahrung zu einer wertvollen zu erheben vermag. Was treiben sie also, und wie verhalten sie sich? Es ist ein eindrucksvolles Kunstwerk, kein gleichgültiges Ding, dem sie gegenüberstehen. Sie werden also in Rufe des Entzückens, des Erstaunens ausbrechen? Sie fuchteln mit den Armen, erheben ein Geschrei: herrlich, himmlisch!? Ganz im Gegenteil. Sie sehen scharf hin, betrachten von allen Seiten, vergleichen die Einzelheiten, suchen die Unterschiede und Übereinstimmungen, die Einheit des Ganzen und seine Gliederung zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0158

erkennen; sie erinnern sich an früher Gesehenes, an Verwandtes, Entgegengesetztes; sie streben, ein Urteil zu gewinnen, sich zu überzeugen, die neugewonnene Kenntnis zu befestigen, alte zu erneuern. Sie ziehen auch wohl die Brauen hoch; sie nicken, sie schütteln das Haupt, zucken mit der Schulter, falten die Hände oder breiten sie aus, einander zugekehrt oder von einander abgewandt; lauter Gebärden, wie sie beim Untersuchen, Disputieren, Erforschen gewöhnlich sind. Das also ist die wirkliche Erfahrung, die wir von dem Benehmen der Maßgebenden dem Kunstwerk gegenüber machen: die rechten Betrachter treiben Kritik und suchen den Wert des Gegenstandes zu ergründen, nicht als einen bloß für sie, sondern für alle gültigen. Zu diesem Behufe bestimmen sie die Eigenart des Werkes, seinen Grundgedanken und seine Intention; sie halten dagegen seine Bestimmung und Aufgabe und die aufgewandten Mittel, mit denen die Intention erreicht oder auch verfehlt worden ist; sie erforschen den Stil, die gesamte Formengebung und ihr Verhältnis zum Inhalt, das geistige Vermögen, das der Künstler für sein Werk mitgebracht, die Sorgfalt, die er aufgebracht hat, die Richtung und Schule, der er angehört, ebenso wie die zeitlichen, gesellschaftlichen, geschichtlichen Bedingungen, die seine Persönlichkeit und sein Schaffen gefördert oder gehemmt, günstig oder ungünstig beeinflußt haben.

Wir haben von Werken der bildenden Kunst gesprochen: es ist mit Erzeugnissen, die der Tonkunst oder der Dichtkunst angehören, nicht anders. Der Musik und Poesie gegenüber tritt das Moment ausdrücklicher Kennerschaft und eingeübten Verständnisses weniger scharf hervor; aber tatsächlich läßt sich auch hier jeder ernsthafte Mensch und Kunstfreund nicht durch den Enthusiasmus einer beliebig zusammengewürfelten Menge, nicht durch ihr mehr oder minder entschiedenes, ablehnendes oder verwerfendes Verhalten, auch nicht durch einen kühlen Achtungserfolg bei eben derselben leiten; er leiht sein Ohr den künstlerisch Hochgebildeten, die einen Anspruch darauf haben, als die Einsichtigen und Wissenden zu gelten. Denn jedem Kunstwerk wird sein Wert mit maßgebender Bedeutung zuerkannt und abgesprochen von den Einsichtigen und Wissenden, und diese Feststellung des Wertes eines Kunstwerks erfolgt auf Grund der Kritik. Die Kritik gehört zur Kunstübung als ihre andere, sie ergänzende Seite. Die Kritik aber, sofern sie wahrhaft ist, was ihr Name verheißt, sofern sie also ihrem Begriffe entspricht, ist eine Tätigkeit von wissenschaftlicher Art; sie beruht auf wissenschaftlich durchgebildeten Begriffen, sie strebt begriffliche Klarheit an und sucht auf diesem Wege Wertbestimmungen zu erreichen, die allgemeingültige Bedeutung haben.

Das Gerede über Kunstwerke und Kunstübung, wie es für ein weiteres Publikum in Übung ist, mag also geistreich und sehr unterhaltend sein; aber mit Kritik hat es nur eine ganz entfernte Verwandtschaft. Persönlichkeiten, die zu ästhetischer Kritik berufen sind, sind selten, so selten wie die rechten Kunsthistoriker. Man muß sich mit dem Mittelgut begnügen, wo die Meister nicht zu haben sind. Aber schlimm genug, daß selbst das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0159

Mittelgut teils mangelt, teils, wo es vorhanden ist, sich schwer Gehör verschafft. Das Ohr der Menge haben allezeit die Stümper, die Vorlauten, Dreisten, die Tendenziösen und die Enthusiasten.

Also auf Grund der Erfahrung, einer Erfahrung, wie sie jeder an jedem Tage machen kann und auch wirklich macht, nicht aus wilder Spekulation oder begrifflichem Vorurteil rücken wir das rechte und eigentliche Verhalten zum Kunstwerk ganz nahe an das wissenschaftliche Verhalten zum Objekt überhaupt heran. Es handelt sich dabei um das an sich seiende Wesen des Kunstwerks und um seine Beschaffenheiten, und zwar auf begrifflicher Grundlage im klaren Gedanken, und was so angestrebt wird, ist objektives Verständnis und allgemeingültige Wertbestimmung. Wenn ein neuerer Schriftsteller über Ästhetik sagt: „Die Ästhetik hat es mit Wertbegriffen, mit Zielen und Mitteln, mit Idealen zu tun", so ist das eine Verallgemeinerung dessen, was wir über das Verhalten zum Kunstwerk gesagt haben. Denn das Gebiet des Ästhetischen ist vielumfassend und reicht weit über Kunst und Kunstwerk hinaus.

2. Aber, so tönt es uns entgegen, jener Einsichtige und Wissende, der die Kritik übt, fühlt er denn gar nichts dem Kunstwerk gegenüber? Gewiß fühlt er, und er fühlt viel feiner, viel tiefer, viel mehr als ein Unkundiger und Ungeübter. Aber das Fühlen ist überall der Sache gegenüber das Unwesentliche und verhältnismäßig Gleichgültige. Von unseren Gefühlen pflegen wir nicht zu sprechen, und wenn wir von ihnen sprechen wollten, könnten wir's nicht. Gefühle sind eben das, wofür es keine Begriffe gibt, und eben darum auch keine Worte, höchstens einige unbestimmte allgemeine Bezeichnungen, die das Einzelne in der Seele des Einzelnen wenig treffen. Die Gefühle sind das eigentlich begriffslose, das Unendliche; wo uns aber das Unendliche begegnet, da geraten wir ins Gedankenlose, ja in den Unsinn. Wenn ich von mir reden darf: ich bin nun so alt geworden, und ich habe nie etwas gefühlt; ich habe mir immer gleich etwas dabei gedacht. Das liebe junge Fräulein findet das Werk entzückend, himmlisch, oder reizend, köstlich; wir anderen suchen jemanden, dem wir die Hand drücken, ins Auge sehen, unser bewunderndes Urteil mitteilen können: aber nachher können wir auch ausdrücklich sagen, was an der Sache ist. Das Gefühl, das durch das Kunstwerk, am auffallendsten durch Musik, und durch dramatische Aufführung mit besonderer Intensität und Unmittelbarkeit erregt wird, gewinnt auch eine Art von Dauer durch die Gedanken, die es begleiten. Gehoben gehen wir von dannen, und lange Zeit, auch wohl für immer, klingt es in uns nach. Ohne Zweifel. Aber daß wir solche Gefühle haben, das stammt eben von der Sache, und auf die Sache kommt es an; das Gefühl ist Nebensache.

Das Gefühl ist immer das Abhängige und bedeutet, für sich genommen, gar nichts. Als für sich Seiendes kommt es auch gar nicht vor; es kommt nur und geht, ein bloßes flüchtiges Werden, ohne eigenes Sein. Man unterscheidet gewöhnlich Denken, Wollen, Fühlen als drei gleichwertige seelische Vermögen oder Verrichtungen oder Erscheinungen: offenbar mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0160

Unrecht. Prinzip ist das Denken; Wollen ist eine Art des Denkens; Fühlen aber hängt am Denken — die Leute sagen dafür Vorstellen — und am Wollen; es hängt daran als Beziehung auf das denkende und wollende Subjekt, die weiter nichts zu bedeuten hat. Es ist ein Zeichen gründlicher Verkehrtheit, Wille und Vorstellung als zwei entgegengesetzte Potenzen zu behandeln; aber es ist heller Widersinn, nun gar das Fühlen als ein Drittes zu verselbständigen, ja, im Fühlen zuletzt den Wert, den Sinn, den Grund der Welt zu erblicken. Dazu gehört eine Geistesverfassung, wie sie am ausgebildetsten bei den Pessimisten vorkommt, und die Pessimisten sind schon deshalb, weil sie den Wert der Welt an Lust und Unlust messen, unter allen Verworrenen die Verworrensten.

Aber das „Schöne", — schon andere haben gesehen, daß das Wort ohne vorhergehende nähere Bestimmung unbrauchbar ist, — also das ästhetisch Angemessene und Wertvolle gefällt doch und erregt Lustgefühle, während das ästhetisch Unangemessene und Verwerfliche mißfällt und Unlustgefühle weckt. Zweifellos! Aber was gibt es im Himmel und auf Erden, was keine solche Gefühle weckte? Eine großmütige, edle Tat, ein feiner, sinnreicher Gedankengang, eine Neuigkeit, eine wissenschaftliche Entdeckung, geübte Vergeltung, kurz, alles, was man sich nur ausdenken kann, ist angenehm oder unangenehm, und das, was für gleichgültig, langweilig angesehen wird, erregt ebenfalls überwiegende Unlust. Diese Zeilen selber, wenn sie einen Leser finden sollten, werden ganz sicher bei den Lesern Unlustgefühle wecken. Das weiß ich, und ich schreibe sie dennoch, keineswegs aus besonderer Bosheit, sondern weil ich diese Gefühle für ganz unerheblich halte im Vergleich zu der Möglichkeit, daß ich doch vielleicht etwas zu sagen weiß, was durch seinen Wahrheitsgehalt oder durch die Anregung zu erneuter Überlegung sachlichen Wert besitzt.

Also, daß es Gefallen oder Mißfallen erregt, ist für das Ästhetische nichts Charakteristisches; diese Eigenschaft teilt es mit allem, was ist oder geschieht, mit allem, was sich ein Mensch nur denken kann. Ja, aber wenn das auch wohl zugestanden werden kann, so ist doch das Gefallen, wie das Ästhetische gefällt, ein ganz anderes Gefallen als das sonstige Gefallen. Da darf ich nun sagen: es hat mir immer ganz besonderen Spaß gemacht, zu sehen, wie sich kluge Leute den Kopf zerbrechen, sich drehen und wenden, um eine Art des Gefallens und dann noch manche andere Arten herauszuklügeln und zu unterscheiden. Und auch das ist ein ergötzliches Schauspiel, wenn eine besonders hohe Autorität etwas derartiges zustande gebracht hat, und nun die andern alle auch gleich die Augen für solchen Unterschied geöffnet bekommen haben und ihn mit bewundernswürdigem Scharfsinn darzulegen wissen. Und doch ist gar nichts daran. Gefallen ist Gefallen, und Mißfallen ist Mißfallen, beides ohne jeden Zusatz. Den Unterschied macht die Sache, die gefällt, und die Person, der sie gefällt; im Gefallen selber ist der Unterschied nicht nachzuweisen, als höchstens als Grad und Intensität. Meine Frau gefällt mir, und ein gutes Gericht auch, und Ferientage und der neue Titel und die lobende Rezension und vieles

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0161

andere noch gefällt mir, wie mir anderes mißfällt, und das Gleiche gilt von der Aphrodite in Rom und von dem Dom zu Köln oder der Geburt Christi in Florenz. Das Gute, das Wahre, das Nützliche, das Neue, das Absonderliche, das Wechselnde gefällt mir. Wenn ein anderer Mensch sich bei dem, was ihm gefällt, anders benimmt als ich, so liegt das daran, daß wir zwei verschiedene Menschen sind. Ein Gefallen aber, das uninteressiert wäre, also frei von allem Begehren und gleichgültig gegen die Existenz des Gegenstandes, — das ist eine ganz willkürliche Konstruktion ohne jeden Sinn oder Halt an der Wirklichkeit. Es handelt sich doch in jedem Falle nicht um die Existenz der Madonna, sondern um die Existenz des Bildes der Madonna, und für dies Bild zahlt wer es sich leisten kann, wenn es anders nicht zu haben ist, wohl eine Million Mark oder zwei Millionen Dollars. Ebenso wenig läßt sich verstehen, was das sein soll: ein Wohlgefallen an der Form der Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zwecks, oder ein notwendiges Wohlgefallen als Wohlgefallen am Beispiel einer allgemeinen Regel, die man doch nicht anzugeben vermag. Die ganze Unterscheidung wird erst verständlich, wenn man sich klar macht, daß darin durch ein geläufiges Mißverständnis auf das Gefühl übertragen wird, was als charakteristisches Merkmal der Sache gemeint ist.

Nun wird aber das Gefallen am Ästhetischen gar bezeichnet als ein subjektiv allgemeines Wohlgefallen. Da kann man wirklich nur ausrufen: um Gotteswillen, wer hätte jemals dergleichen für möglich gehalten! Das ist doch unter allen Tatsachen die tatsächlichste, daß dem einen gefällt, was dem anderen mißfällt, und daß dieser Widerstreit der Gefühle und Meinungen auf ästhetischem Gebiete erst recht die Gemüter bis zur Siedehitze erregt. Es wage einmal einer heutzutage zu sagen, mit der ganzen Richardwagnerei sei es nichts, das sei weder deutsch noch musikalisch — wohl zu merken, ich habe es nicht gesagt! —, oder Ibsen sei ein Kotzebue, nur von geringerer Begabung, und Tolstoi sei eigentlich ein ungebildeter Tartar, die moderne Malerei französischen Ursprungs aber sei Verfall und Moder, — ich kenne Leute, die so denken, eine ganze Anzahl, sie wagen's bloß nicht laut zu sagen, — wagte es aber einer: Steinigung, wenigstens in Form von Zeitungsartikeln, wäre noch die mildeste Strafe. Jüngst hat mir eine hochgeschätzte Künstlerin gesagt, sie kenne nichts Langweiligeres als eine Reihe von Raffaelschen Gemälden; wird aber der Name Rembrandt oder Velazquez genannt, so verfallen die Leute in ekstatischen Raptus. Das war vor Zeiten anders und wird nach Jahren und Tagen wieder anders sein. Von der großen Menge aber gilt es zu allen Zeiten, daß ihr das Gemeine, das Niedrige, das Verzerrte am meisten zusagt. Und so darf man in Wahrheit behaupten: ästhetisch wertvoll ist jederzeit, was nicht gefällt oder nur wenigen gefällt, und das, was die allgemeine Stimme am lautesten preist, erregt eben dadurch den Verdacht, daß es zu dem ästhetisch Wertlosen zähle und nach wenigen Jahren aus dem Gesichtskreis verschwinden werde.

3. Man begegnet in diesem gesegneten Zeitalter den merkwürdigsten Ansichten. Ein hochverdienter Gelehrter macht die Bemerkung, daß das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0162

„Schöne“ für jedermann doch nur dadurch vorhanden ist, daß es geschaut, gefühlt, verarbeitet, genossen wird, und knüpft daran flugs den selbstverständlichen Ausspruch: also gehören die ästhetischen Gegenstände dem psychologischen Gebiet an. Nun gilt aber genau dasselbe auch von meiner Schreibfeder, von diesem Blatt Papier, meinem Schreibtisch, meinem Hause und meinen Beinen, von der Drechselbank und von der Elektrotechnik; sie sind alle geschaut, gefühlt usw. und gehören also in die Psychologie. Es ist danach sehr zu bedauern und ein schwerer Mangel, daß es bis auf den heutigen Tag weder eine Psychologie des Drechselns noch eine der Drehstromerzeugung gibt. Aber demnächst wird es eine geben. Denn das Bequemste ist es immer: man spielt die Sache auf das psychologische Gebiet. Selbstverständlich gehört in die Psychologie alles. Man muß nur beherzt sein, dann bleibt nichts, gar nichts Objektives übrig. „Der ästhetische Gegenstand kommt als ästhetischer erst durch Wahrnehmung, Gefühl, Phantasie des aufnehmenden Subjekts zustande.“ Ganz richtig. Das gilt aber von jedem anderen Gegenstande auch. „Farben und Töne kommen erst durch das empfindende Bewußtsein zustande.“ Unzweifelhaft. Aber Kohlenstoff und Sauerstoff, Masse und Ausdehnung, Bewegung und Gestalt gleichfalls. Psychologie ist eben das Mädchen für alles; mit ihrer Hilfe wenigstens läßt sich alles machen. Da ist die Religion; also schaffen wir geschwind eine Religionspsychologie. Das Verständnis der Sprache erfordert offenbar gebieterisch eine Sprachpsychologie, das Verständnis von Staat und Recht eine Staats- und Rechtspsychologie; gewöhnlich nennt man sie der Abwechslung halber Soziologie; — die Sache und der Name sind einander wert. Eine Psychologie des Düngens und Jätens bildet ein dringendes Desiderat, das nächstens ausgefüllt werden muß. Man muß aber immer die Untersuchung empirisch führen. Früher berief man sich auf Logik und Vernunft; jetzt macht man lieber von dem Gebrauch, was man an Tieren und Menschen erfahrungsmäßig beobachten kann. Auf welche Töne, welche Farben reagieren Hunde und Katzen am leichtesten und schnellsten? Welche Gestalten und Gerüche locken Bienen und Ameisen am wirksamsten herbei oder stoßen sie ab? So gibt es ein Gefallen und Mißfallen an Formen und Verhältnissen auch bei Menschen; es ist also festzustellen, wie sich die Sache im einzelnen verhält. Nichts einfacher, nichts leichter. Man läßt die Stubenmädchen und Hausknechte, die Studenten und Zimmervermieter von Leipzig vorüberziehen und sich über ihr Wohlgefallen oder Mißfallen in derlei Dingen aussprechen; dann sieht man zu, wofür die Mehrzahl der Stimmen sich entschieden hat, und damit ist das Problem gelöst. Das ist dann die Ästhetik von unten, die Glorie der neuen Zeiten. Die ganz verwerfliche Ästhetik von oben hatte sich mehr auf die höheren Organe gestützt, die am oberen Teile des Leibes sitzen: daher stammt wohl die sinnreiche Bezeichnung.

Die Psychologie ist dadurch so ungemein bequem, daß es in ihr nichts Allgemeines, keine Notwendigkeit gibt. Unter allem Zufälligen ist das Psychologische das Zufälligste. Wie sich die Vorgänge in meinem Innern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0163

vollziehen, so vollziehen sie sich bei keinem andern; wie sie sich bei mir heute vollziehen, haben sie sich gestern noch nicht vollzogen und werden sie sich in Zukunft, wenn ich noch eine Zukunft habe, nie wieder vollziehen. Psychologisch sind meine Kinder, meine Enkel von mir völlig verschieden; daß gleichwohl eine Analogie mit anderen Menschen nicht zu verkennen ist, beruht auf der gemeinsamen Logik und Ethik, die das Band zwischen allen Geschlechtern der Menschen bildet. Dagegen, was mir gefällt oder mißfällt, das habe ich für mich; das unterliegt keinem Gesetze.

Wozu sich die Psychologie der Neueren versteigen kann, dafür bietet gerade die Behandlung ästhetischer Fragen die erbaulichsten Beispiele. Für Unsinn erklärt es der eine, „der transsubjektiven Welt ästhetische Werte zuzuschreiben", und diese transsubjektive, rein objektiv an sich seiende Welt ist ihm „das farblose und untönende Etwas", das er offenbar mit gläubiger Seele für baren Ernst nimmt. Ein anderer, sehr geschätzter Gelehrter verlangt „die Aufstellung der virtuellen Gesetze, die das Gefallen und Mißfallen von ganz bestimmten einfachen Bedingungen funktionell abhängig machen". Gibt es noch größeren Widersinn? Ich denke dabei an den Geheimen Rechnungsrat, meinen zu meiner Belehrung immer bereiten Nachbar, an mein Dienstmädchen, meinen Kollegen von der Mathematik und an viele andere Träger dieser virtuellen Gesetze, und verwundere mich unmäßig über die sonderbaren Gemüter, für die dergleichen Wissenschaft heißt. Es schafft einer, — dann hat er ein „Erlebnis" gehabt. Da genießt einer: dann hat er „sich eingefühlt", vor-, nach-, mit-, beigefühlt. Ach, über die Gefühle läßt sich so schön, so gefühlvoll sprechen! Ich ziehe dennoch vor, statt von den Gefühlen von den Sachen selbst, ja von Ideen zu reden. Jene verschwimmen, diese haben bestimmtes Maß und Grenze. Jene sind wertlos, die Sachen haben ihren deutlichen Wert. Ich habe nie etwas gefühlt, nie etwas erlebt, ohne daß ich die Sache und ihre Bedeutung bedacht hätte. Mein Erlebnis ist das im Gedanken ergriffene Gesetz der Sache, und meine Einfühlung ist der Eleos und Phobos, Erschütterung und Rührung, wie sie die Sache bei wohlgestimmten und wohlvorbereiteten Gemütern hervorzubringen pflegt. Niemand verdenke mir, daß ich mich selbst zu dieser Art von Gemütern rechne.

Das Psychologische bildet überall die Vermittlung für jeden geistigen Inhalt; darum ist es für keinen besonderen geistigen Inhalt charakteristisch. Man kann den Drechsler psychologisch zergliedern, aber nicht das Drechseln, und erst recht nicht das Schöne, das Anmutige oder das Tragische. Das Ästhetische ist ein Seiendes an sich, ganz gleichgültig dagegen, ob es irgendwem Gefühle der Lust oder der Unlust erregt. Für das fühlende Subjekt allerdings ist es bezeichnend, welche Gegenstände ihm gefallen oder mißfallen. Das Ästhetische ist eine Seite an allem, was ist oder geschieht, und so ist es allgegenwärtig. Das Universum ist ein System der Formen, wie es ein System der Begriffe und ein System der Zwecke ist. Form, Begriff, Zweck lassen sich wohl unterscheiden, aber sie lassen sich nicht trennen. Die Begriffe und Gedanken, die in der Welt verwirklicht sind,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0164

denken wir nach in der Wissenschaft; die ewigen Formen in allem, was ist und erscheint, gestalten wir nach in der Kunst; die alles Geschehen lenkenden Zwecke werden unsere Führer im sittlichen Schaffen. So wenig wie Wissenschaft und Sittlichkeit, ist die Kunst psychologisch zu verstehen; die Sache ist überall von dem Zufall menschlicher Meinungen und Gefühle unabhängig. Der Bau des Staates oder der Kirche hat seinen Wert nicht in dem Nutzen oder der Annehmlichkeit, sondern in der Gerechtigkeit und in der Idealität. Ebenso hat alles Ästhetische seinen Wert in dem Maße, wie es der Vernunft der Sache entspricht, also den Bau des Universums in der einzelnen Gestalt zur Erscheinung bringt; ob es gefällt, hängt von unberechenbaren Zufällen ab. Das ästhetisch Vollendete sollte gefallen; aber in Wirklichkeit mißfällt es meistens und den meisten. Eine utopische Psychologie, die sich empirisch nennt, weil sie voll falscher Metaphysik steckt, redet von „virtuellen Gesetzen, die das Gefallen und Mißfallen von ganz bestimmten einfachen Bedingungen funktionell abhängig machen". Bei wem? beim Säugling, beim Ackerknecht, bei der gnädigen Frau? Mit solchen Träumereien gibt man sich ab und redet von Erlebnis, wo der Genius gestaltet, und von Einfühlung, wo das Publikum sich in den Gegenstand denkend hineinversetzt und dann natürlich auch etwas dabei fühlt. Wieviel nötiger wäre es, die feinen Unterschiede der Begriffe klarzulegen, die wir im Deutschen mit den Wörtern Lust, Vergnügen, Wohlgefallen, Beifall, Genuß, Freude bezeichnen! Die Vernunft aber ist gesetzgebend und schneidet das Psychologische mit seiner Zufälligkeit glatt ab. Die Ästhetik hat darum mit Psychologie genau so viel zu schaffen, wie die analytische Geometrie der Ebene.

Vor allem, man muß der Erfahrung ihr Recht gewähren. Ein Gefallen am Ästhetischen kommt in der Form, wie sie beschrieben wird, nicht vor. Aber ein Werturteil kommt vor, und dies mit dem Bestreben, der allgemeingültigen ästhetischen Vernunft gerecht zu werden. Das Urteil des menschlichen Geschlechtes als Trägers solcher Vernünftigkeit entscheidet ebenso über den ästhetischen Wert der äußeren Erscheinung in Natur und Menschenleben wie über den des Kunstwerks. Nicht beliebigen Einzelnen oder beliebigen Massen steht das maßgebende Urteil zu. Über den ästhetischen Wert ist jedes Urteil zunächst vorläufig. Aber mit der Zeit, im Lauf der Jahrhunderte und Jahrtausende, stellt sich ein Gesamturteil der Edelsten und Besten heraus, das sich dem Widerstande gegenüber mit stetig zunehmender Macht als das Gesamturteil des menschlichen Geschlechtes durchsetzt, und dies behauptet dann seine Gültigkeit für alle Zeit in allen recht beschaffenen Gemütern.

Diskussion:

Herr Pohl: Es handelt sich in dem Vortrag um ein allgemeines wissenschaftstheoretisches Problem, das sich im vorliegenden Falle auf die Form bringen läßt: Haben überhaupt und inwieweit haben Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunst-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0165

wissenschaft die Möglichkeit und die Aufgabe, über Wert und Unwert der von ihnen zu erforschenden Gegenstände zu entscheiden? Können sie wissenschaftlich berechtigte, d. h. allgemeingültige Werturteile fällen?

Die bejahende Antwort des Herrn Referenten beruht auf unzutreffenden Voraussetzungen. Schon das Argument, daß Gegenstand der Ästhetik die ästhetischen Objekte, nicht die seelischen ästhetischen Erlebnisse seien, beruht auf der unsicheren Voraussetzung der Richtigkeit der dualistischen Gefühlstheorie. Außerdem lassen sich die ästhetischen Gefühle auch nach der Eigenart der Gefühlsbedingungen gegen andere Gefühlskategorien abgrenzen. Entscheidend ist aber: es gibt kein Objekt unter den Erscheinungen des Natur- und Menschenlebens, das nicht Objekt eines ästhetischen Erlebnisses werden könnte, und umgekehrt gibt es kein Objekt eines ästhetischen Erlebnisses, das nicht auch anders, etwa intellektuell, aufgefaßt werden könnte. Was die Objekte zu ästhetischen macht, können also nicht ihre objektiven Merkmale, sondern nur ihre bestimmte seelische Auffassungsweise sein.

Das objektive Kriterium für die ästhetische Werthöhe soll nach dem Herrn Referenten in erster Linie die Bedeutung des Inhalts sein. Aber dann würde die Allgemeingültigkeit aufhören; diese Theorie hätte ein einheitliches und allgemeingültiges Wertsystem aller wirklichen und möglichen Objekte zur Voraussetzung — ein unausdenkbarer Gedanke.

Die letzte Instanz für die Entscheidung der Frage, ob ein bedeutsamer Inhalt vorliege, und ob Gehalt und Form zueinander stimmten, liegt nach dem Herrn Referenten in dem „Urteil des menschlichen Geschlechts" als dem Ausdruck der allgemeinen Vernunft, die er wiederum identifiziert mit dem „Urteil der Edelsten und Besten", das sich mit der Länge der Zeit als Gesamturteil des menschlichen Geschlechts durchgesetzt habe. Die Annahme einer solchen Einstimmigkeit der „Edelsten und Besten" in Wertfragen findet in den historischen Tatsachen keine Bestätigung.

Die zu Anfang aufgeworfene Frage, ob überhaupt allgemeingültige ästhetische Werturteile möglich sind, beantwortet sich von folgenden Voraussetzungen aus: 1. „Wert" kann in diesem Zusammenhange durch „Werturteil" ersetzt werden. 2. Der logische Inhalt des Werturteils ist ein imperativisches Willensurteil. 3. Absolute Werturteile sind solche, die ein Objekt um seiner selbst willen bejahen oder verneinen, bedingte Werturteile solche, die ein Objekt um seiner tatsächlichen oder möglichen Wirkungen willen bejahen oder verneinen. 4. Es gibt keine absoluten und zugleich allgemeingültigen Werturteile, oder, anders gesagt: es gibt keine allgemeingültigen Eigenwerte, nur allgemeingültige Wirkungswerte. Jeder allgemeingültige Wert hat übergeordnete Ziele zur Voraussetzung. Wo dieser Aufstieg zu höheren Zielen abbricht und Objekte um ihrer selbst willen als Werte stabilisiert werden, hört das Reich der Wissenschaft auf. So liegt auch die Antwort auf die Frage nach dem höchsten Ziel, dem letzten Seinsziel, außerhalb der Tragweite gültigen Denkens.

Die Frage nun, ob allgemeingültige Werturteile auf dem ästhetischen Tatsachengebiete realisierbar sind, ist zu verneinen, weil es hier keinen eindeutigen Kausalzusammenhang zwischen Gegenstand und Wirkung gibt. Vielmehr stehen zwischen dem idealen ästhetischen Gegenstand (dem Gegenstand des Werturteils) und der ästhetischen Wirkung (deren Ausdruck das Geschmacksurteil und deren Gegenstand der Erlebnisgegenstand ist) die verschiedensten ästhetisch berechtigten Auffassungsweisen des Objekts. Es kommt noch hinzu, daß die individuellen Dispositionen nicht nur beim Aufbau des Erlebnisgegenstandes,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0166

sondern auch beim identisch gedachten Erlebnisgegenstande differierend wirksam waren.

Ich fasse kurz zusammen:

Weil die kausale Beziehung des bewerteten Objektes zu dem vorausgesetzten Zweck — dem ästhetischen Erlebnis — nicht allgemein, sondern verschiedenartig ist, so sind auch keine allgemeingültigen ästhetischen Werturteile möglich. Es gibt demnach auch keine allgemeingültigen ästhetischen Werte.

Nachdem die wissenschaftliche Ästhetik in kritischer Selbstbegrenzung die ihr so häufig gestellte Aufgabe als jenseits ihres Geltungsbereiches liegend erkannt hat, sieht sie sich durch das Wertproblem vor drei Aufgaben gestellt:

1. Wenn auch allgemeingültige Werturteile unmöglich sind, so sind doch nicht alle Geschmacksurteile gleichberechtigt. Die Ästhetik scheidet alle Pseudo-Geschmacksurteile aus, d. h. diejenigen Urteile, in denen Freude oder Mißfallen am Objekt ganz oder teilweise durch ein nicht-ästhetisches Verhalten hervorgebracht ist. Die unter kontemplativem Verhalten entstandenen, differierenden Geschmacksurteile sind für sie gleichberechtigte letzte Instanzen.

2. Sie deckt die gesetzmäßigen Beziehungen zwischen der ästhetischen Wirkung und den Gegenstandsbeschaffenheiten, den Formen der Auffassung und den individuellen Dispositionen auf und liefert damit der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft letzte Erklärungsprinzipien für den Wandel der Geschmacksurteile und der Stile.

3. Sie sucht die Antwort auf die Frage nach der Geltung des ästhetischen Wertes überhaupt. Die Frage der Autonomie des ästhetischen Wertes ist nach den eben gemachten Ausführungen erledigt. Aber vielleicht wird das Ästhetische als notwendiger Teil im Gesamtorganismus der höchsten Ziele gefordert? Vielleicht auch steht es mit den anderen höchsten Zielen in einer hierarchischen Unterordnung zu einem letzten Ziel?

Herr Basch: Bei der mir so knapp zugewiesenen Zeit kann ich den Thesen des verehrten Redners nur folgende Antithesen entgegenstellen.

1. Das Gebiet des Schönen ist nicht mit demjenigen des Guten und des Wahren identisch. Das Ästhetische ist eine der drei Attitüden, die der Mensch den Dingen gegenüber annimmt.

2. Dem Schönen gehört keine logische Allgemeinheit und Notwendigkeit zu. Kant hat ganz Recht, für das Ästhetische eine nur komparative Allgemeinheit und Notwendigkeit anzunehmen. Das ästhetische Urteil strebt nach Allgemeinheit und Notwendigkeit: das, was ich schön finde, sollen die anderen schön finden. Das Schöne ist ein Imperativ.

3. Es ist ein amüsantes Paradoxon, zu sagen, das Schöne sei, was nicht gefällt. Gewiß drückt das Gefallen, das Vergnügen weder das ganze noch das tiefste Wesen des Schönen aus. Aber das Gefallen und das Mißfallen, das Vergnügen und das Mißvergnügen sind das Zeichen, eines der Zeichen des ästhetischen Gegenstandes, die Antwort, die er auf die Betrachtung gibt.

4. Die „Excommunication majeure", die der Redner gegen die Psychologie aussprach, scheint mir diese nicht zu treffen. Denn genau betrachtet, wenn die Psychologie die Lehre ist von dem, was in meinem Ich vorgeht, gehören alle philosophischen Disziplinen, die Logik so gut wie die Moral und die Metaphysik der Psychologie an. Woher weiß z. B. Herr Lasson, daß das Vehikel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0167

des Schönen die Vernunft und nicht das Gefühl ist, woher weiß er überhaupt, was Vernunft ist, wenn nicht durch Selbstbeobachtung, d. h. durch einen psychologischen Prozeß?

6. Endlich kann ich mich dem ästhetischen Aristokratismus des geehrten Redners nicht anschließen. Das Volk ist dem Schönen und der Kunst ebenso zugänglich wie die Gebildeten und vielleicht mehr als diese. Nur muß man es dazu erziehen. Ich habe darüber persönliche Erfahrungen gemacht. Als wir in ganz Frankreich, gegen 1900, Universités Populaires, Freie Hochschulen gründeten, haben wir dem Volke nicht elende, kindische, läppische Volkskunst, sondern das Höchste der Kunst aller Zeiten — Oedipus Rex, Shakespeare, Molière, Raphael, Michel-Angelo, Schumann, Beethoven — geboten. Nie habe ich ein wärmeres, empfänglicheres Publikum gesehen. Ich erinnere mich besonders an eine Lektüre des Oedipus Rex. Ich glaube, daß, wenn man die Gebildetsten der Gebildeten — alle Professoren der Universität Berlin und der Universität Paris — zusammengenommen hätte, diese nicht tieferes, innigeres Gefühl und Verständnis gezeigt hätten. Denn hat das Volk weniger Bildung, so hat es wärmeres, ungefälschteres Gefühl. Und dieses spielt in der Ästhetik eine größere Rolle als der dürre Verstand und selbst als die reine Vernunft.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0168

8. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Marbe

Richard Wallaschek:

Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil

1. Das Gefühlsurteil.

Das ästhetische Urteil ist ein Gefühlsurteil. Mit diesem einen Worte ist schon die ganze Geringschätzung ausgedrückt, die ihm von einzelnen philosophischen Schulen zuteil wird. Sie sagen, es ist „nur" ein Gefühlsurteil, und berufen sich auf manches Lehrbuch der Logik, das für das Gefühl dieselbe Verachtung besitzt. Und doch müssen wir fragen, warum „nur"? Ist das Gefühl wirklich weniger als der Verstand und der Wille? Das sagt auch der strengste Logiker nicht, aber er meint, das Gefühl sei wankelmütig (was nicht ganz richtig ist), es sei zu subjektiv, um allgemeingültige Urteile zu ermöglichen (was ganz falsch ist).

Das Gefühl ist durchaus nicht größeren und häufigeren Schwankungen unterworfen, als der Verstand, wir stellen ihm nur viel zu große und verwickelte Aufgaben, während die Sicherheit unseres Verstandesurteiles immer nur durch die allereinfachsten Beispiele bewiesen wird, vor allem durch die Axiome der Mathematik und die logischen Schlußformeln. Aber das alles sind eben nur Formen, deren Zuverlässigkeit allerlei Störungen unterworfen ist, sobald sie nur mit dem geringsten Inhalt erfüllt werden. Bekanntlich kann man „die Logik" noch so gut kennen und doch falsch denken. Für die Erkenntnis der Wahrheit sind sie ein Mittel, sie sind nicht die Erkenntnis selbst und ein sehr problematisches Mittel obendrein. Und wieviel Lebenslagen gibt es, in denen sich der Verstand überhaupt nicht geltend machen kann, weder logisch, noch unlogisch! Das Gefühl hingegen spricht in einfachen Fällen viel sicherer und ist in seiner Funktion auch nicht so leicht außer Kraft zu setzen, wie der Verstand. Es funktioniert in allen Lebenslagen. Wir verlangen aber weiter vom Gefühl, daß es den ganzen Tag hindurch von entgegengesetzten Eindrücken in Anspruch genommen, fortwährend zwischen den äußersten Grenzen hin und her gepeitscht wird und am Abend noch vor dem verwickeltsten, neuesten Kunstwerk tadellos funktioniert. Das ist freilich unmöglich.

Trotzdem leisten Empfindung und Gefühl sehr viel für unser Urteil. Sie bringen uns nicht nur das reichste Material, sondern sprechen schon, indem sie es bringen, ein Urteil aus. Erst der Verstand wirft alles unter-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0169

einander und bringt die gefährlichsten Irrungen hervor. In allen Angelegenheiten unserer Daseinsbedingungen ist das Tier mit seinem Instinkt viel sicherer als der moderne Kulturmensch mit den „synthetischen Urteilen a priori", auch der Naturmensch steht mit seinem Gefühl sicherer da als wir. Wie nahe gerade das Gefühl und mit ihm die Dichtung den größten Wahrheiten ist, die der Mensch überhaupt erreicht, lehrt eine Analyse der großen Volksepen. Jahrtausende bevor die Chemie imstande war zu erkennen, daß alle Energie auf Umsetzung von Wärme beruhe, daß ein vollkommener Wärmeausgleich im Universum den allgemeinen Tod, das Ende alles Geschehens bedeute, hat die Dichtung den Weltbrand vorausgesagt und in die gestaltenreiche Form der Götterdämmerung eingekleidet. Jahrtausende, bevor Goethe und Carlyle erkannten, daß die einseitige Verwertung des Intellekts einsam und unglücklich macht, daß das einseitige Streben nach Erkenntnis mit einem Verzicht endet („Und sehe, daß wir nichts wissen können, das will mir schier das Herz verbrennen"), hat die Bibel dieselbe Wahrheit in einfacher, anschaulicher Weise ausgesprochen. Aber es scheint, daß die Gelehrten solche Wahrheiten als Kern der Sage gar nicht erkennen wollen und sich lediglich an die Form, an die Einkleidung halten, deren Realität sie verwerfen, ohne imstande zu sein, ihren Inhalt zu retten. Lange bevor die medizinische Wissenschaft ihre Heilmittel und Heilmethoden systematisch bestimmte, hat das Gefühl des Volkes, selbst der Naturvölker, sie im Gefühle richtig erfaßt, aber allerdings falsch verwertet und formuliert, wenn es trachtete, sie mit dem Verstand zu interpretieren. Lehrreiche Beispiele davon gibt Hirn in seinen Quellen der Kunst.

Die Feinfühligkeit des Menschen steht höher, ist ergiebiger und der Wahrheit näher als die Verstandesschärfe. Im Gefühle geben sich Tatsachen kund, die ihren Ursprung in Vorgängen des entlegensten Universums haben und vom Verstand niemals erfaßt werden könnten. Bei der Bildung von Gefühlen und Stimmungen sind solche Quellen unverkennbar.

Die Philosophie tut gut, sich mit dem Zeugnis der Sage zu beschäftigen und aus ihm Wahrheiten zu entnehmen, die durch die künstliche, unnatürliche Barrikade von unwahren synthetischen und analytischen Urteilskonstruktionen für mehr als ein Jahrhundert unzugänglich gemacht wurden. Für sie hatte die Wahrheit nicht nur einen Schleier um ihr Haupt geworfen, die Gelehrten selbst waren es vielmehr, die einen Kant vor dem Kopf hatten, mit dem allein sie zur Erkenntnis vordringen wollten. Das Gefühl hätte alle chinesischen und philosophischen Mauern durchstrahlt.

Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen? Goethe.

2. Subjektivität des Gefühlsurteils.

Ganz subjektiv soll angeblich das Gefühlsurteil sein, ungeeignet, jemals eine Norm für andere abzugeben, das wird ihm von den Philosophen vorgeworfen. Aber die Psychologie des Gefühls hat uns zu dem Satz geführt:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0170

es kommen viel mehr Gefühle von außen nach innen, als von innen nach außen. Das Gefühl ist nicht so rein subjektiv, wie man gewöhnlich annimmt, das Gefühl isoliert nicht, es ist der gemeinsame, verbindende Faktor im menschlichen Leben. Nichts gleicht die Menschen so aus, nichts erhöht so ihre Kraft, wie das Gefühl der Masse. „Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt." Gerade das Gefühl gibt das Allgemeingültige leichter und sicherer wieder, als der Intellekt. Das Gefühl ist das Erkenntnisorgan der Masse.

Im Gegensatz hierzu ist der Intellekt in der Masse schwach. Allein da wäre es Sache des Einzelnen, in seinen Konstruktionen des Intellekts den sicheren Boden, den ihm das Gefühl der Masse bietet, nicht zu verlieren, sondern seine Ergebnisse nur richtig zu formulieren und zu verwerten. Schiller hat mit Recht gesagt: „Man kann deswegen ohne alle weitere Prüfung ein Philosophem für irrig erklären, sobald dasselbe dem Resultate nach die gemeine Empfindung gegen sich hat; mit demselben Rechte aber kann man es für verdächtig halten, wenn es der Form und Methode nach die gemeine Empfindung auf seiner Seite hat. Mit dem letzteren mag sich ein Schriftsteller trösten, der eine philosophische Deduktion nicht, wie manche Leser zu erwarten scheinen, wie eine Unterhaltung am Kaminfeuer vortragen kann. Mit dem ersteren mag man jeden zum Stillschweigen bringen, der auf Kosten des Menschenverstandes neue Systeme gründen will" (Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen, Brief 18). Gerade dieser „gesunde Menschenverstand" und das „allgemeine Gefühl" sind es, die als letzte Richter anzurufen sich die Erkenntnistheoretiker scheuen. Vielleicht aus guten Gründen. Auf allen Gebieten, besonders aber im Reiche der Kunst, wird es gut sein, ihr Zeugnis nicht aus dem Auge zu verlieren.

3. Objektivität des Gefühlsurteils.

Man leugnet sie ebenso oft, wie man ihr gern einen falschen Sinn unterlegt. Objektiv, so sagt man, ist das Urteil, wenn alle Ansprüche und Eigenschaften des Subjekts ausgeschaltet werden. Das ist natürlich unmöglich, und damit fällt, zur größten Freude aller, die nicht ehrlich sein wollen, die nicht über ein Objekt urteilen, sondern nur ihr allzu subjektives Interesse verfolgen wollen, die Objektivität des Urteils. Objektiv urteilen heißt aber nicht, das Subjekt aufgeben, sondern es nur durch das Objekt, über das geurteilt werden soll, beeinflussen lassen. Wer also über ein Kunstwerk objektiv urteilen will, muß eben über das Kunstwerk urteilen, nicht über die Person oder die Aufführung oder die Entstehung, die Folgen, und er muß urteilen, nicht prinzipiell verwerfen oder loben, nicht Privatpolitik treiben, Gewinn suchen, Tendenzen verfolgen, Witze machen, seinen schönen Stil entfalten, sich in den Vordergrund stellen und Ähnliches.

Objekt und Subjekt des Urteils sind aber oft so reich umgeben von Nebeneinflüssen und Nebeneindrücken, daß der angeführte Grundsatz noch weiterer Erklärung bedarf.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0171

Vor allem ist festzustellen, daß im wirklichen Leben Empfindung, Gefühl, Vorstellung, Urteil keineswegs so streng geschieden sind, wie in einem Lehrbuch der Psychologie. Wer die Empfindung hat, daß die Wiese grün ist, wer fühlt, daß er gut aufgelegt ist, wer sich die Pfarrkirche seiner Vaterstadt neben dem Mailänder Dom vorstellt, ist praktisch meist schon im Urteilen begriffen, wenn er das Urteil auch nicht ausdrücklich fällt. Bei etwas verwickelteren Beispielen kann die Distanz zwischen den Funktionen unseres Seelenlebens größer, der Unterschied deutlicher sein. Immerhin müssen wir in einer theoretischen Betrachtung die vier oben erwähnten Funktionen trennen.

Selbst wenn das Urteil ausdrücklich feststeht, besteht ein großer Unterschied zwischen dem innerlichen Fällen des Urteils und seiner Aussprache, seiner Darstellung in Wort und Schrift. Auf dem Wege von der inneren Feststellung des Urteils zur äußeren geht meistens ein Teil seiner Echtheit verloren. Es gehört eine große Übung und Technik in der Formulierung von Kunsturteilen dazu, um sie ganz so zum Ausdruck zu bringen, wie sie tatsächlich sind. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß unter Berufskritikern die Unterschiede im Urteil gar nicht so groß sind, wenn man die Kritiker sich selbst überläßt und sie ihren Eindruck frei aussprechen dürfen. Trotzdem sind die Unterschiede im Urteil, das man nach einiger Zeit von ihnen liest, enorm. Ich sehe ganz ab von Kritikern, die ihr Urteil nicht aussprechen dürfen oder nicht aussprechen wollen, oder die überhaupt keinen Eindruck haben und doch etwas sagen müssen. Auch da, wo nicht gefälscht wird, kann die Äußerung nicht immer ganz echt sein, d. h. dem innerlich gefällten Urteile entsprechen.

Ein Beispiel finden wir in der kritischen Tätigkeit von Hector Berlioz: „Zu welch elender Rücksichtnahme bin ich nicht gezwungen, wie muß ich mich drehen und wenden, um nur nicht die Wahrheit gerade herauszusagen! Wie viele Konzessionen muß ich den gesellschaftlichen Beziehungen und selbst der öffentlichen Meinung machen! Wieviel verhaltene Wut kocht in mir! Welche Schmach muß ich nicht hinunterwürgen! Und man sagt, meine Kritiken seien zu scharf, ohne Wohlwollen und voll Verachtung. O, ihr Dummköpfe, die ihr das meint, — wenn ich meine innersten Gedanken aussprechen dürfte, würdet ihr merken, daß das Nessellager, auf das ihr euch von mir hingestreckt glaubt, ein wahres Rosenbett ist im Vergleich zu dem Roste, an dem ich euch braten wollte! . . . Die Gewalt, die ich mir antun muß, um gewisse Werke zu loben, ist so groß, daß die Wahrheit zwischen meinen Zeilen durchsickert, wie unter dem ungeheuren Druck der hydraulischen Presse das Wasser durch das Eisen des Zylinders durchsickert."

Es gibt kein besseres Beispiel für die Schwierigkeiten, die sich der reinen, unverfälschten Darstellung eines echt empfundenen ästhetischen Urteils entgegenstellen, als dieses Bekenntnis des großen Tondichters; Schwierigkeiten, die nicht jedem in allen Fällen klar zum Bewußtsein kommen, die sich aber unzählige Male geltend gemacht haben und an den großen Verschiedenheiten mit schuld sind, durch die sich die end-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0172

gültige Fassung der ästhetischen Urteile kennzeichnet. Ebenso wie es schwer ist, daß ein Kunstwerk rein ästhetisch wirkt (nicht auch belehrend, erotisch, ethisch, politisch usw.), ist es schwer, rein ästhetisch zu urteilen, zumal wenn dieses Urteil veröffentlicht werden soll.

Aber selbst wo es möglich ist, rein ästhetisch zu urteilen und dieses Urteil unverfälscht zum Ausdruck zu bringen, bedarf die Frage nach dem Anteil der Subjektivität einer genauen Überprüfung. Die einen sagen: der Kritiker habe nur den subjektiven Eindruck wiederzugeben, es gäbe nur eine „impressionistische" Kritik, die anderen meinen, subjektive Gefühle dürfen nicht zur Geltung kommen. Ich fürchte, daß beide unrecht haben. Das Subjekt ist nie zu unterdrücken, auch beim objektiven Urteil nicht. Aber daraus folgt nicht, daß man im Urteil nur den Eindruck wiedergibt, den man in irgendeinem beliebigen Augenblick hat. Ich weiß aus Erfahrung, daß mir schon sämtliche Kompositionen, sämtliche „Komponisten" in gewissen Augenblicken meines Lebens zuwider waren. Ich weiß allerdings auch, daß sie mir zu anderen Zeiten hoch willkommen gewesen sind. Was folgt daraus? Daraus folgt, daß, wenn man sein subjektives Kunstgefühl als für das Kunsturteil maßgebend betrachtet, man nicht bei dem Gefühlszustand eines einzigen Augenblickes stehen bleiben darf. Schon beim Geschmacksurteil kann man bemerken, daß es erst dann richtig ist, wenn man eine Zeit abwartet und seine Dauerwirkung prüft, das heißt, nicht sein Subjekt unterdrückt, sondern mehrere subjektive Zustände sammelt. Erfahrung macht nur, wer Erfahrung sammelt. Eben weil das subjektive Gefühl maßgebend ist, darf man nicht nur einen einzelnen augenblicklichen Zustand wählen, sondern das, was allen gemeinsam, bleibend ist. Das Subjekt ist eine Einheit verschiedener Zustände, ein einzelner augenblicklicher Zustand ist oft eine Ausnahme, ein Widerspruch, ein Extrem, ein Krankheitsfall des Ganzen und darf nicht als allein für das Ich maßgebend betrachtet werden. So wie der Maler, der mein Gesicht malt, nicht jeden beliebigen Gesichtsausdruck, den ich einmal annehme, als mein Bild hinstellen darf, wie er wählen, herausheben, weglassen, sammeln, vereinheitlichen muß, so muß ich, um mein wahres Gefühls-Ich zu haben, genau so vorgehen, wie der Maler mit meinem Gesicht. Aber unterdrücken darf ich das Ich niemals. Ich darf also nicht alle subjektiven Assoziationen weglassen, sondern nur die, von denen ich weiß, daß sie nicht durch den rein ästhetischen Eindruck des Kunstwerkes hervorgerufen sind.

Beispiel: Der Kritiker darf den unsympathischen Eindruck einer Sängerin mit in Anschlag bringen, wenn er durch nichts anderes hervorgerufen ist als durch den Vortrag. Wenn er aber weiß, daß sie ihm anderswoher unsympathisch ist, dann muß er seine Abneigung unterdrücken. Darum isoliere sich der Kritiker von der Person des Künstlers.

Das ist gewöhnlich der Fehler der Künstler, daß sie augenblickliche Stimmungen, die ein Kunstwerk in ihnen auslöst, sofort äußern, niederschreiben und drucken lassen. Daher die Ungeheuerlichkeit ihrer Urteile und der fortwährende Wechsel. Sie glauben ein Recht zu diesem Vorgang

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0173

zu haben, weil sie ihr Subjekt nicht unterdrücken wollen. Das sollen sie auch nicht, aber zuerst müssen sie das Subjekt ganz haben, bevor sie es geltend machen. Wer aber nur einen Teil seines Subjekts, vielleicht einen ganz unmaßgeblichen, anormalen zum Ausdruck bringt, der verfälscht, unterdrückt seine wahre ganze Subjektivität genau so, als wenn er alle subjektiven Gefühle ignoriert. Das „Erkenne dich selbst" ist für das Kunsturteil schon deshalb notwendiger als für jedes andere, weil eben das „Selbst" zum Ausdruck kommen soll.

Wer ein Kunsturteil fällt, fürchte nicht, mit dieser Geltendmachung des Ich sich von der Gesellschaft zu entfernen und isoliert zu bleiben. Das ist eben der Vorteil des Gefühlsurteils, daß wir durch unsere Empfindungen und Gefühle immer mit einer Mehrheit zusammenhängen, darin liegt die Gewähr seiner Geltung für einen Kreis, der weit mehr umschließt als das eigene körperliche Ich. Der Intellekt isoliert, das Gefühl verbindet. Aber, daß ich in einem objektiven Kunsturteil so weit gehen müßte, die Subjektivität, nicht bloß ihre vorübergehende Entgleisung, zu vernachlässigen und mich zu fragen, wie das Werk „auf den Durchschnitt eines künstlerisch gebildeten Publikums wirken mag" — das kann ich nie und nimmer anerkennen. Ich hasse den „Durchschnitt" und den „Gebildeten" (den Bildungsphilister), sie sind die kunstfeindlichsten Elemente. Es fragt sich also nur, wie diese Mehrheit aussieht, mit der wir durch Empfindung und Gefühl zusammenhängen, wie weit die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils geht. Sie umfaßt jene Kreise, die sich nach Kunst sehnen und sich durch ihre Darbietungen zur Eigentätigkeit (produktiv oder reproduktiv) angeregt fühlen. Im übrigen fasse ich das Ergebnis der bisherigen Untersuchung in folgende Sätze zusammen:

Objektiv ist das Urteil, wenn nur über das Objekt (Werk oder persönliche Leistung) geurteilt wird, ich meine wirklich geurteilt, nicht bloß geredet oder ohne weitere Untersuchung grundsätzlich in einer bestimmten Richtung ausgesagt wird.

Die Grundlage dieses Urteils sind die ästhetischen Gefühle des Subjekts, des ganzen Subjekts, nicht bloß eines einzelnen vorübergehenden Gefühlszustandes, der kein wesentliches Merkmal des ganzen Ich bildet. Man vergleiche diese Forderung mit den analogen Merkmalen des Geschmacksurteils der niederen Sinne, in denen das Ich weder ausgeschaltet noch in einem ungewöhnlichen, für die ganze Persönlichkeit nicht maßgebenden Zustand in Anspruch genommen werden darf.

Von der Fällung des Urteils bis zu seiner Formulierung, seiner Darstellung für andere ist noch ein weiter Weg, auf dem nur der geübte, ganz unabhängige Kunstrichter die Echtheit des ursprünglichen Gefühls zu bewahren und unverfälscht zum Ausdruck zu bringen vermag.

Die großen Verschiedenheiten, die Schwankungen des ästhetischen Urteils, denen wir kurz nach der Entstehung des Kunstwerkes begegnen, rühren daher, daß es wie kein anderes Urteil einige Zeit hindurch verfälscht werden kann. Zunächst ist immer der Gegenwille derer zu überwinden, die sich mit dem neuen Kunstwerk gar nicht abgeben wollen, aber doch urteilen;

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0174

dann ist die Unaufrichtigkeit zu bekämpfen, die so viele verhindert, das ganz offen zu sagen, was sie fühlen, endlich ist das ganz unkünstlerische Privatinteresse auszuschalten, das immer wieder versucht, unechte Werte höher abzustempeln, als ihnen zukommt. Alle diese Einflüsse fallen mit der Zeit weg, und wenn wir uns unbefangen, ganz naiv, dem Eindruck des Kunstwerks hingeben, einigen wir uns schließlich doch über seinen Wert. So ist es in der Kunstgeschichte immer gewesen und wird es auch immer sein. Aber diese Befreiung von unmaßgeblichen Einflüssen braucht Zeit. Auf diese Notwendigkeit, daß erst ein bestimmter Zeitraum ablaufen muß, daß wir erst durch eine Betrachtung aus der Vogelperspektive die nötige Reinheit des Gefühlsurteils gewinnen, daraufhin wird gesündigt, wird gefälscht und die freie Aussprache des schon längst in uns schlummernden richtigen Urteils verhindert. Aber es nützt alles nichts, die Wahrheit bricht sich endlich doch Bahn, auch in der Kunst, tatsächlich sind wir schließlich über den Wert der Hauptrichtungen der Kunst einig. Wenn wir nur in allem so einig und so sicher wären! In der Kunst gilt mehr als auf jedem anderen Gebiet der Satz: Kommt Zeit, kommt das richtige Urteil.

Diskussion:

Herr D e r i: Von den Gesichtspunkten, die Herr Wallaschek als bedeutsam zum Erreichen einer „Objektivität im Kunsturteil" hervorhob, scheinen besonders zwei von grundlegender Bedeutung zu sein.

Erstlich „die ausschließliche Berücksichtigung des Objekts, ohne Rücksichtnahme auf die Person oder andere sachliche Vorteile". Diese Frage scheint nun durch das „Prinzip der E r f ü l l u n g", das v. Allesch in der Zeitschrift für Psychologie, Band 54 (1910), Seite 402 ff. aufgestellt und erläutert hat, wissenschaftlich wohl erledigt. Er führt dort den Nachweis, daß die Person des Beschauers beim Kunstgenuß wohl eine Rolle spielen muß, daß aber, kurz zusammengefaßt (und allerdings nur für den abendländischen Kulturkreis geltend), erstens nur jene Gefühle zu einem Kunstwerke lebendig werden dürfen, die wirklich in (sinnlichen, inhaltlichen oder formalen) Daten des Kunstwerkes belegt werden können; und daß zweitens die Assoziationen vor einem Kunstwerke nur so weit, aber so weit pflichtgemäß, auszuspinnen sind, wie sie einen Gefühlseinschlag mitgeben, der aber wieder in Gegebenheiten des Kunstwerkes selber (sinnlich, inhaltlich oder formal) seine Stütze finden muß.

Was nun die zweite Hauptforderung Herrn Wallascheks anlangt: „Korrektur der Gefühle und Stimmungen des Augenblicks, nicht durch Prinzipien oder Rücksichtnahme auf die Auffassung anderer, sondern durch Stimmungen desselben urteilenden Subjekts in anderen als dem vorliegenden einen Augenblick", also Zurückgehen auf das „wahre Ich", das nicht in jedem beliebigen Augenblick gegeben ist, sondern als dauerndes Ich, unabhängig von Moment-Stimmungen, gleichsam den eigentlichen Ich-Kern repräsentiert: so scheint es dennoch, daß auch dann von einer Allgemeingültigkeit oder Objektivität des ästhetischen Werturteils nicht gesprochen werden kann.

Man muß nämlich (vgl. Deri, Psychologische Kunstlehre 1912, S. 122 ff.) bei der Analyse des ästhetischen Erlebens auf das peinlichste und genaueste

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0175

folgende beiden Faktoren auseinanderhalten: erstens das Erleben des Gefühles, das mir durch das Kunstwerk vermittelt wird; und zweitens das Feststellen des Wertes, den dieses erlebte Gefühl für mich hat. So unmittelbar diese beiden Faktoren auch ineinander laufen mögen, man kommt unmöglich zur Klarheit über das Problem des ästhetischen Wertens, solange man sie nicht streng für die Analyse isoliert. Und dabei ergibt sich, nach dieser Trennung der Faktoren, daß sie völlig verschieden zur „Objektivität" orientiert sind. Der erste Faktor ist ein durchaus objektives „tatsächliches" Phänomen. Und für alle Menschen mit normalen Sinnen und einheitlichen Lebensgepflogenheiten durchaus sachlich bindend. Der andere Faktor gehört in die Gruppe der „Verhältniswerte" und ist als solcher an sich, der Definition nach, schwankend, so wie ein Glied dieses Verhältnisses unabhängig vom anderen andauernd verändert werden kann.

Man nehme als Beispiel eine Tönefolge, eine Melodie. Sie sei etwa erfunden, um einer sentimentalen Stimmung Ausdruck zu geben, und sei als solche Ausdrucksform gelungen. Jeder Mensch unseres Kulturkreises nun, der die Melodie „versteht" (wie man etwa eine Geste „versteht": als Träger eines Gefühles faßt und erkennt), der stellt eine „objektive Wirklichkeit" fest, die als solche bindend ist. Genau so bindend, wie etwa für normale, nicht farbenblinde Augen mit dem „erkannten" Grün oder Rot gleichzeitig ein Begleitgefühl, eine Gefühlsempfindung, mitgegeben ist, die an sich genau so objektiv „wirklich" und für alle normalen Menschen „gleich" ist, wie die Empfindung selbst. Über den rein sachlichen Gefühlsgehalt einer Linie, einer Melodie oder selbst des kompliziertesten Kunstwerkes kann auf die Dauer unter normalen Menschen gleichen Kulturkreises unmöglich Streit sein. Wer auf die Dauer, bei genügend oft und aufmerksam wiederholter Anpassung, etwa an die erste und zweite Hirtenweise des dritten Aktes aus Tristan, nicht erkennen und feststellen würde, daß die erste Melodie „traurig" und die zweite „freudig" ist, den würden wir als anormale, versuchs-untaugliche Person aus der ganzen Frage ausschalten. Er wäre eben „melodie-blind". Und er würde aus unserer Untersuchung ebenso ausscheiden, wie ein Farbenblinder aus den betreffenden Fragen des Licht-Sinnesgebietes.

Daß also, nun im ganzen genommen, ein Kunstwerk — ein Bild, eine Melodie, ein Gebäude, ein Drama, eine Symphonie — Träger ganz bestimmter Gefühle sind, ist entweder „wahr" oder „falsch", ist entweder richtig oder unrichtig, ist entweder oder ist nicht. Und hat, als objektive Wahrheit, an sich keinerlei „Wert". Denn den so oft zitierten „Wahrheitswert" gibt es ja überhaupt nicht. Er ist ein scheinbarer Wert, der gar nicht an dem als wirklich festgestellten Objekt an sich haftet, sondern von der egoistischen Freude des Entdeckers, etwas Richtiges gefunden zu haben, und von den daraus etwa möglichen Folgen (Ruhm und dergleichen) hergeholt ist. So wie also etwa die Wahrheit, daß Metalle gute elektrische Leiter sind, für uns wohl Folgen haben kann, die irgendwelche Werte tragen, an sich aber, als Tatsache, bloß entweder wahr oder falsch ist: ebenso müssen wir, solange wir im reinen sachlichen Erleben bleiben, auch beim Kunstwerk einfach feststellen, daß dieses oder jenes Gefühl als Erlebnis vorliegt, und innerhalb dieser Feststellung dem Erlebnis seinen reinen Seincharakter, ohne jede Wertung, bewahren. — Wir können dann objektiv feststellen, daß eine Melodie oder Linie, allgemein: daß ein Kunstwerk uns ein bestimmtes Gefühl oder einen Gefühlskomplex zum Erlebnis bietet. Und über den Charakter dieses Komplexes als Gefühl, über Art und Weise dieses Gefühles, muß unbedingte und allgemeine Übereinstimmung Aller erzielbar sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0176

Doch dieses nun so festgestellte Gefühl, das so ist, wie es ist, hat, wie die Erfahrung lehrt, für jedes Individuum, auch für das „eigentliche Ich" jedes Individuums, einen anderen Wert. Und diese Relativität jedes Werturteils über ein erlebtes Gefühl, sei es im Leben oder in der Kunst, hat seinen Grund darin, daß das Werturteil ein Verhältnis-Urteil, ein Beziehungs-Urteil ist. Und zwar wird das erlebte Gefühl auf den seelischen Gesamt-Habitus, auf die seelische Gesamtlage des eben Erlebenden bezogen. Und die Adjektiva, die wir dann in der sprachlichen Formulierung zur Fassung dieses Erlebnisses gebrauchen, suchen eben den Verhältniswert zwischen dem seelischen Habitus des Erlebenden und dem Zuwachs an Erlebnis, der Bereicherung an Erlebnis (bei positiven Werturteilen) oder der Störung des Habitus (bei negativen Werturteilen) zu fassen. Man kann die Sachlage geradezu mathematisch formulieren. Der eine Erlebende habe die seelische Gesamtlage A; der andere den Habitus B. Der absolute Zuwachs an Erlebnis durch das Kunstwerk werde mit p bezeichnet. Dann muß eben das Verhältnis p : A ein anderes sein als das Verhältnis p : B, solange A und B wesentlich voneinander verschieden bleiben. So höre etwa ein Siebzehnjähriger eine sentimentale Melodie oder lese ein sentimentales Gedicht, und ein Fünfzigjähriger, dessen seelischer Habitus durch die reichere Erfahrung ein ganz anderer geworden ist, erlebe denselben sentimentalen Komplex p. Daß bei diesen beiden erlebenden Subjekten der Bereicherungswert oder der Störungswert dieses gleichen Erlebnisses ein anderer sein muß, bleibt eben aus der Verschiedenheit der Bezugs-Komplexe, selbst bei gründlichster Besinnung auf das „wahre Ich", notwendig.

Nun sind die Variabeln, die den seelischen Habitus konstituieren, sehr zahlreiche. Rasse, Anlage, Vererbung, Erziehung, Milieu, Nahrung, Klima, Lebensweise, Erfahrungen, Alter und noch manche anderen Faktoren spielen hier eine große Rolle. Wenn sich dabei dennoch zuweilen gleiche Werturteile bei verschiedenen Individuen feststellen lassen, so ist einerseits zu konstatieren, daß diese Gleichheit im Persönlichsten der Details sich doch immer wieder nur als Annäherungswert herausstellt; und daß andererseits eine ziemlich weitgehende Annäherung jener Variabeln bei einer nicht allzu großen Zahl von Individuen kleinerer und geschlossener Kulturkreise (besonders durch den Zwang gemeinsamer „Erziehung", der sich ja geradezu dies Ziel steckt) nicht allzu selten auch erreicht wird. Dann, wenn eben, mathematisch formuliert, p : A ähnlich p : A_1 geworden ist, kann auch das Werturteil eine ungefähre Übereinstimmung zeigen.

Im allgemeinen aber scheint „objektives Werturteil" ein Widerspruch in sich selbst. Es sei denn, daß man als das „wahre Ich" im Sinne Wallascheks jene allgemeinsten, vagsten Lebensstimmungen ansieht, die allen Menschen gemeinsam sind. Doch auf diese Weise das Ich als besonderen Charakter, als bestimmten Habitus, aus dem Werturteil auszuschalten, dürfte wohl kaum im Sinne Wallascheks selber sein. Und so dürfte nichts übrig bleiben, als die Relativität des ästhetischen Werturteiles als unbedingte und wissenschaftlich erweisbare Tatsächlichkeit anzunehmen.

Herr Basch: I. Die Ausführungen des Herrn Wallaschek scheinen mir höchst interessant und wichtig. Er zeigte uns die verschiedenen Elemente, die das subjektive Urteil des über das Schöne Urteilenden treiben und so ein objektives Urteil unmöglich oder wenigstens äußerst schwer zustande kommen lassen. Ich möchte an Herrn Wallaschek keine Einwendung, sondern eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0177

Frage richten. Wie erklärt es sich, daß, obwohl unsere ästhetischen Urteile von so vielen Motiven getrübt werden, doch nach einiger Zeit Übereinstimmung in ihnen herrscht, so daß heute Keiner von uns Zweifel darüber hegt, daß Mozart, Beethoven, Michel-Angelo, Raphael, Goethe, Molière, Shakespeare die Größten sind? Wie kommt aus so großen Widersprüchen einstimmiges Urteil heraus? Ich habe über dieses Problem viel nachgedacht, aber noch keine zufriedenstellende Lösung gefunden. Ich unterbreite es Ihrer Forschung.

II. Ich glaube nicht, daß die Suggestion fähig ist, das Problem zu lösen. Herr Alt meint, daß, wenn wir Shakespeare, Molière, Goethe als die Größten anerkennen, dies daher kommt, daß wir diese Lehre von der Schule als unumstößliche Wahrheit durchs Leben mitgenommen haben. Dies erscheint mir als nicht richtig, denn neben dem Unterordnungs- und Nachahmungstrieb des Kindes, den ich nicht leugnen will, herrscht in ihm als noch stärkeres Element der Widerspruchsgeist. Der gescheite, aufgeweckte Knabe läßt sich kein ästhetisches Urteil eintrichtern und empfindet den unwiderstehlichen Hang, die Urteile seiner Lehrer zu revidieren. Ich habe das an mir selber erfahren. Auf der Schulbank lehrte man mich, daß ich Corneille und Racine als die größten Dramatiker zu bewundern hätte, und ich mußte Seiten und Seiten aus ihren Werken auswendig lernen. Nun fand ich Corneille unausstehlich rhetorisch und Racine geradezu langweilig. Meine Bewunderung ging zu den Romantikern und besonders den Zeitgenossen — Dumas usw. —, die unsere Lehrer als fehlerhaft und unmoralisch brandmarkten. Erst seit etwa zehn Jahren habe ich meine Urteile revidiert und die heroische Glut Corneilles, die unerreichbare Grazie Racines würdigen gelernt. Es ist Ihnen wohl auch so mit dem „marmorkalten Olympier" Goethe und dem „Moraltrompeter" Schiller ergangen.

Herr Alt: Das Geschmacksurteil ist und bleibt subjektiv. Die Übereinstimmung der ästhetischen Werturteile ist jedoch in Wirklichkeit eine viel größere, als hiernach angenommen werden sollte. Dies lehrt eine 5000 Jahre umfassende Kunstgeschichte. Was hier als vortrefflich oder groß zu bezeichnen sei, steht eigentlich vollkommen fest, mit im ganzen bedeutungslosen Schwankungen. Die Wertbeurteilung stützt sich dabei auf Prinzipien, die als allgemeingültig betrachtet werden dürfen, weil sie für die Kunstübung aller Zeiten als Gesetze gegolten haben. Man wird also doch gewisse objektive Grundlagen dafür voraussetzen müssen. Vielleicht erfahren wir hierüber morgen einiges von Herrn Basch. Es ist nun allerdings richtig, daß die Menschen neuartigen Schöpfungen zunächst meist ablehnend gegenüberstehen. Das ist jedoch ein Schicksal, welches das Kunstgenie mit jedem andern teilt. Ich möchte es ein Gesetz der Trägheit nennen, das dem Ungewohnten, bisher noch nicht Dagewesenen entgegensteht. Es ist jedoch ein offenbarer Fehlschluß, wenn in neuester Zeit gesagt wurde, deshalb sei einer ein Genie, weil er bekämpft wurde.

Mit der Bereicherungstheorie des Herrn Deri ist nichts getan, weil sie die Wertfrage offen läßt. Nur das Wertvolle kann uns wahrhaft bereichern, nicht das Neue, bloß weil es neu ist, nicht das Wertlose oder Schlechte, auch wenn es bisher noch nicht dagewesen sein sollte. Man muß sagen und aus Gründen dartun können, was wertvoll ist, sonst gibt es überhaupt kein ästhetisches Urteil.

Auf Zwischenruf von Herrn Deri, woher man das wisse? Herr Alt: Das weiß man ganz genau oder kann man wissen. Eine objektive Idee der Dinge, die wir als absolut schön bezeichnen, läßt sich nachweisen. Die Erfahrung lehrt, daß, je

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0178

reiner diese in einem Kunstwerke erreicht und zur Erscheinung gebracht wurde, desto größer die Übereinstimmung des allgemeinen Urteils ist. Denn im selben Maße schwindet die Gelegenheit und der Spielraum für subjektive Abweichungen. Kunstwerke, die jene Prinzipien verletzen, können den augenblicklichen Ruf der Größe und Genialität nicht dauernd behalten. Hier ist die Kunstgeschichte das Weltgericht. Freilich, auch hier heißt es infolge der Subjektivität aller Wertbeurteilung immer noch: Du gleichst dem Geist, den Du begreifst. Wir kennen Perioden, in denen das geschichtliche Urteil über frühere von dem Urteil anderer abgewichen ist. Aber diese Schwankungen spielen keine große Rolle, und ihre besonderen Ursachen lassen sich aufzeigen.

Herr Wallaschek geht in einem kurzen Schlußwort darauf ein, daß der Wertzuwachs ein verschiedener sein kann, und gibt seiner Überzeugung Ausdruck, daß wir mit der Zeit auch in Kunstdingen zu einer gewissen Einigkeit kommen.

Herr Marbe als Verhandlungsleiter weist schließlich darauf hin, daß die vom Vortragenden erwähnte, im Laufe der Zeit wachsende Übereinstimmung der sich auf Kunstwerke beziehenden Werturteile wesentlich mit der Suggestibilität und geistigen Trägheit der großen Masse zusammenhängt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0179

Theodor Elsenhans:

Das künstlerische Genie und die Ästhetik

Ein Kongreß für Ästhetik wird an der Frage nicht vorbeigehen dürfen, inwieweit seine Arbeit für die schaffende Kunst von Bedeutung sein kann. Man braucht die Frage nur aufzuwerfen, um gerade bei hervorragenden Künstlern und ihren Anhängern auf eine durchaus ablehnende Antwort zu stoßen. Die alten Vorwürfe gegen die unfruchtbare Theorie, welche sich anmaße, die schöpferische Praxis zu meistern, werden immer aufs neue erhoben und kleiden sich etwa gar in die Form: die Ästhetik wolle die Künstler zwingen, „nach ihren abgezogenen Formen zu schaffen", „theoretischen Dogmen zuliebe" werde sie „zur Tyrannin der lebendigen Kunst."[1]) Es dürfte wohl der Mühe wert sein, diesen Streit einmal zum Gegenstand einer besonderen Betrachtung zu machen und zu versuchen, Recht und Unrecht sachgemäß zu verteilen.

Nun kommt hierbei natürlich sehr viel darauf an, was man unter Ästhetik und was man unter künstlerischem Genie versteht. Wir sind jedoch nicht genötigt, in eine akademische Erörterung dieser vielumstrittenen Begriffe einzutreten. Es genügt, wenn wir von ihnen diejenigen ihrer Merkmale in Betracht ziehen, von denen jener Gegensatz abhängig ist. Der schärfste Widerspruch des schaffenden Künstlers richtet sich wohl gegen eine Ästhetik, welche, ohne Rücksicht auf die tatsächlich vorliegende Kunst, rein aus philosophischen Erwägungen gewonnene Normen als zwingende Regeln seinem Schaffen auferlegen wollte. Wir übergehen hier die Frage, ob eine rein „normative Ästhetik" in diesem Sinne möglich und ob sie wissenschaftlich haltbar ist. Sicherlich jedoch ist sie für die Kunstbewegung selbst unfruchtbar, da der schaffende Künstler sich niemals einer solchen Fremdherrschaft abstrakter Begriffe unterwerfen wird. Aber selbst das andere Extrem, eine angeblich rein „beschreibende Ästhetik"[2]) enthält noch ein Moment, das den Widerspruch des schaffenden Künstlers gegen alles „Ästhetisieren" begreiflich macht. Auch wenn sie darauf verzichtet, irgendwelche allgemeinen „Gesetze der Kunst" aufzustellen, und sich darauf beschränken will, das tatsächliche Kunstschaffen oder die tatsächliche Kunstentwicklung und die Kulturbedingungen, die Technik, die wirtschaftlichen Bedürfnisse und andere Faktoren, von denen sie abhängig ist, zu beschreiben, so kann sie doch nicht umhin, Abstufungen und Wertunter-

[1]) O. E. Lessing, die neue Form. Dresden 1910.

[2]) Vgl. hierzu besonders J. Volkelt, System der Ästhetik I (1905) S. 42 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0180

schiede zu machen und damit — ausgesprochen oder unausgesprochen — „Forderungen" zu stellen, denen das Kunstschaffen genügen soll.

Aber eben darin — also auch abgesehen von dem etwaigen Widerspruch gegen die philosophische Art ihrer Ableitung — allein in der formalen Tatsache, daß Forderungen gestellt werden, die nicht in der Seele des Künstlers selbst erwachsen sind, sondern von außen an ihn herantreten, liegt der Kern unserer Schwierigkeit. Gerade das, was ihn zum Künstler oder gar, was ihn zum künstlerischen Genie macht, scheint durch keine Forderungen der Welt berührt zu werden. Es ist da oder es ist nicht da, und es entfaltet seine Wirkungen wie eine Naturkraft, der gegenüber menschliche Worte nichts bedeuten. Mit dem künstlerischen Genie untrennbar verbunden ist stets eine angeborene Naturgabe, das Talent des Malers, des Musikers, des Architekten, des Dichters, das als ursprüngliche Fähigkeit dem, der es nicht hat, nicht anerzogen, sondern nur entwickelt oder nicht entwickelt werden kann.

Es liegen bedeutsame Unterschiede des Kunstschaffens darin, welche Rolle diesem Talentbestandteil des Genies — gleichsam dem Prozentsatz des Talents im Genie — zukommt. Er ist z. B. um so größer, je enger eine Kunst an bestimmte Sinnesgebiete gebunden ist, größer beim Maler oder Musiker, geringer beim Dichter oder auch beim Architekten. Gemeinsam aber ist den verschiedenen Arten des künstlerischen Genies, daß es sich durch bestimmte Merkmale über das bloße Talent erhebt. Dazu gehört in erster Linie eine ungewöhnliche Intensität des Erlebens. Aus der Fülle dessen, was ihm begegnet an äußeren Eindrücken, an Farben und Tönen, an Naturbildern und an Menschenschicksal, wird ihm vieles in ganz anderer Weise zum inneren Ereignis, als beim Durchschnittsmenschen oder auch beim bloßen Talent. Manche Autoren sehen darin das unterscheidende Hauptmerkmal zwischen beiden. Konrad Lange z. B. sieht die Ursache dafür, daß das künstlerische Genie eine stärkere Illusion erzeugen kann als das künstlerische Talent, vor allem in seiner gesteigerten Gefühlsfähigkeit.[1]) Wilhelm Dilthey[2]) hat es an Goethe in feiner Analyse gezeigt, wie die einzelnen Züge seiner dichterischen Phantasie in einen geistigen Zusammenhang zurückführen, der schließlich in seinem Erleben, Verstehen, Erfahren gegründet ist. Auch die dem Künstler, besonders dem Dichter, häufig zugeschriebene Beobachtungsgabe gehört hierhier.[3]) Die Beobachtung des Naturforschers ist aufmerksame Wahrnehmung mit dem Zwecke der wissenschaftlichen Erkenntnis und unter Bereitstellung der ihm geläufigen Begriffe, die des Arztes aufmerksame Wahrnehmung, um die Bedingungen des Einwirkens kennen zu lernen. Die Beobachtung des Künstlers ist eine Wahrnehmung, bei der die Aufmerksamkeit durch eine mit der Anschauung als solcher verbundene Gefühlsbetonung bedingt ist —

---

[1]) K. Lange, Das Wesen der Kunst, 2. Aufl. 1907 S. 443.

[2]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 2. Aufl. 1907, S. 177 ff.

[3]) Vgl. hierzu: M. Dessoir, Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, S. 237 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0181

ein ungeschiedenes Ineinander von Schauen und Fühlen, also gerade ein Prozeß, den man als das Gegenteil aller theoretischen Betrachtung ansehen kann. Noch deutlicher tritt aber dieser Gegensatz zwischen theoretischer Kunst und ästhetischer Theorie in anderen Merkmalen des Genies hervor, vielleicht am deutlichsten in der Fassung, die sie in Kants Lehre vom Genie gefunden haben. Da wird gesagt[1]), „daß Genie 1. ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann; folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse, 2. daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. h. exemplarisch sein müssen"; „3. daß es, wie es sein Produkt zustande bringt, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen kann, sondern daß es als Natur die Regel gebe"; „4. daß die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe, und auch dieses nur, insofern diese letztere schöne Kunst sein soll". Sehen wir von dem letztgenannten, sehr bestreitbaren Punkt, der Beurteilung des wissenschaftlichen Genies, hier zunächst ab, so können wir neben der schon charakterisierten Intensität des Erlebens drei Punkte herausheben, welche das künstlerische Talent zum Genie machen: die Unwillkürlichkeit, die Originalität und die Musterhaftigkeit oder Vorbildlichkeit seines Schaffens, lauter Eigenschaften, in denen der Gegensatz zu jeder bewußten Leitung durch theoretisch gefundene Regeln einen Höhepunkt erreicht. Gerade daß es nicht nach Regeln schafft und daß es selbst der Kunst unbewußt erst Regeln gibt, gehört zu seinem ureigensten Wesen.

Außer diesem sachlichen Gegensatz besteht aber noch ein anderer, gewissermaßen persönlicher, zwischen der schöpferischen Kunst und der ästhetischen Theorie. Der schaffende Künstler hat häufig eine Abneigung gegen das Theoretisieren als solches, von der er sich nicht immer Rechenschaft gibt. Peter Rosegger gibt diesem Gedanken einmal drastischen Ausdruck:[2]) ‚Ein Dichter kann nicht dumm genug sein', sagte ich im Gespräch einmal, worauf jemand rasch entgegnete: ‚Sie sind ein großer Dichter.' Indessen ist es mein Ernst, das viele Denken zerstreut die Phantasie, und die soll doch beim Dichter wichtiger sein als das Denken. Ferner meine ich, daß es für die Einfachheit und Leichtverständlichkeit des Stiles nicht günstig ist, wenn einer zu viel weiß, wenn sich zu viele Gedanken in die Feder drängen, die alle auf einmal aufs Papier wollen. Ich glaube fast, daß der Begriffsstützige eine klarere Schreibweise hat als der leichtfassende, der komplizierte Geist. Dieser macht zu gern auch seine Sätze kompliziert, während jener nach eigenem Maßstabe immer mit Lesern rechnet, denen man alles deutlich, womöglich bildlich und beispielmäßig sagen muß, wenn sie es fassen sollen. Nun, dumm genug zum Dichter wäre mancher, aber es fehlt ihm leider wieder was anderes. Und Goethe? Man

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft § 46 (Ausgabe der Akademie S. 307).
[2]) Im Tagebuch der Zeitschrift „Heimgarten", Verlag Leykam, Graz.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0182

muß doch nicht allemal an Goethe denken, wenn man von unseren Dichtern spricht." Doch nicht bloß in der Dichtkunst, wo diese Gefahr besonders nahe liegt, sondern auch in den bildenden Künsten gibt es eine dem unmittelbar lebendigen Eindruck des Kunstwerks ungünstige Einmischung des Theoretischen, für die etwa die „akademische Richtung" der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, wie sie Diderot in seiner von Goethe übersetzten und erläuterten Abhandlung bekämpft, als typisch gelten mag. Zu dieser Möglichkeit einer Intellektualisierung der Darstellungsweise kommt aber noch ein weiteres, psychologisch tiefer liegendes Moment, das uns die Abneigung des Künstlers gegen die Theorie verständlich erscheinen läßt. Allzu viel auf das eigene Schaffen gerichtetes Nachdenken ist geeignet, die schöpferische Energie der Arbeit zu schwächen. Unter der erkältenden Reflexion verliert die ursprüngliche künstlerische Begeisterung ihre Kraft und ihre Glut. Es gibt wohl auch unter den Künstlern Hamletnaturen, denen überwuchernde Reflexion die Tatkraft lähmt. Auch ein psychologischer Grund läßt sich hierfür angeben. Lustgefühle, auf welche die Aufmerksamkeit sich richtet, verlieren an Stärke oder verschwinden. So droht die gehobene Stimmung des Künstlers[1]), die Vorbedingung seines schöpferischen Gestaltens, zu zerfließen, wenn sich die Reflexion erkältend darauf legt.

Allzu weitgehenden Folgerungen aus diesem sachlichen und persönlichen Gegensatz zwischen ästhetischer Theorie und schöpferischer Praxis steht nun aber doch die Tatsache gegenüber, daß eine nicht geringe Zahl großer Künstler über die Bedingungen, die Richtung und die Grenzen des eigenen Schaffens und über das Wesen ihrer Kunst nicht bloß nachgedacht, sondern auch in theoretischer Ausführung sich geäußert haben. Die interessante Frage innerhalb der Kunstgeschichte zu verfolgen, welcher Anteil an der Geistesgeschichte großer Künstler der Theorie zukommt, muß ich Berufeneren überlassen. Als Beispiele seien aber wenigstens angeführt: Leonardo da Vincis „Buch von der Malerei", die Ausführungen von Rubens, dessen Werke gewiß nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt sind, über die Gesetze der Malerei im Unterschied von der Bildhauerei und über die „Theorie der menschlichen Gestalt"[2]), und von Neueren: Gottfried Sempers Werk über den Stil, Adolf Hildebrandts „Problem der Form in der bildenden Kunst"[3]) und Max Klingers Versuch, eine Ästhetik der Zeichnung von einer Ästhetik der Malerei scharf abzugrenzen.[4]) Noch deutlicher lassen sich die Spuren der Theorie bei Dichtern wie Schiller und Hebbel, bei Musikern wie Robert Schumann und Richard Wagner verfolgen. Keinesfalls fehlt es also an geschichtlichen Zeugnissen dafür, daß die eingehendere Betätigung

[1]) Über deren Verhältnis zur künstlerischen Phantasie vgl. Th. Elsenhans, Theorie der Phantasie, Archiv für Psychologie XXII (1911) S. 30 ff.

[2]) Vgl. Ernst Guhl, Künstlerbriefe, 2. Aufl., 1880, I, II 186 ff.

[3]) 7. und 8. Aufl., Straßburg 1910.

[4]) Max Klinger, Malerei und Zeichnung, Leipzig 1891.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0183

mit ästhetischer Theorie sich auch mit der höchsten Stufe der Künstlerschaft zusammenfindet.

Aber sie läßt sich nicht bloß mit ihr vereinigen, sondern sie ist in vielen Fällen auch für den Künstler unvermeidlich. Er ist z. B. an einem Wendepunkt seines Schaffens angekommen und sieht sich genötigt, das Woher und das Wohin zu überlegen, sich der künstlerischen Aufgabe bewußt zu werden, die gerade seiner Künstlerpersönlichkeit in der Geschichte der Kunst zufällt. Oder er empfindet die Notwendigkeit neuer Anregungen, einer bestimmten Art neuer Erlebnisse, neuen Schauens schöner Farben und Formen, um dieser Aufgabe gerecht zu werden. Es bedarf nur des kurzen Hinweises auf die Bedeutung, welche ein Aufenthalt in Italien für das Schaffen vieler deutscher Künstler gewonnen hat, um zu erkennen, wieviel von einer solchen Bereicherung durch die Umwelt abhängig sein kann. Solche Versuche, den eigenen Lebensgang mit der künstlerischen Aufgabe in Einklang zu bringen, werden aber ein unsicheres Tasten bleiben, wenn er von den Bedingungen des künstlerischen Schaffens überhaupt keinerlei Kenntnis besitzt, für deren Verständnis die ästhetische Theorie Anhaltspunkte gibt. Oder er kommt in die Lage, auch nur über sein eigenes Kunstwerk sprechen, es erklären oder gegen Mißverständnisse verteidigen zu müssen. Er spricht vom Lichteffekt und malerischen Motiven, vom Kunststil und den Forderungen der Historienmalerei, von der Technik als Ausdruck des inneren Gehalts, von dem Unterschied zwischen Monumental und Dekorativ, von den „Grundprinzipien" seiner Kunst[1]); und er kann dies, indem er diese Begriffe in irgendeiner beliebigen populären Bedeutung gebraucht. Jede Vertiefung in diese Probleme und jede gründliche Erörterung schwierigerer Fragen führt aber mit Notwendigkeit zu einer schärferen Umgrenzung der Begriffe und zu einer Verständigung über ihre Grundlagen. Daß hierbei auch der Künstler sich wissenschaftlich klar gefaßter ästhetischer Begriffe mit Nutzen bedienen wird, dürfte kaum zu bestreiten sein. Am wenigsten aber dann, wenn es sich darum handelt, Irrwegen der Kunst, welche selbst durch mißverstandene Theorie entstanden sind, die richtig verstandene Theorie entgegenzusetzen. Künstler, besonders moderne Künstler, haben von den durch . . . ismus als abstrakt charakterisierten Schlagwörtern, deren allzu reichliche Anwendung man gewöhnlich den Gelehrten vorwirft, wie Realismus, Rationalismus, Impressionismus, Symbolismus, Futurismus, Kubismus doch auch einen recht ausgiebigen Gebrauch gemacht. Für manche dieser Richtungen, besonders die neuesten, ist es wohl bezeichnend, daß sie nicht durch das Kunstwerk wirken, wie es ist, sondern erst der theoretischen Rechtfertigung bedürfen. In jedem Falle aber, wo unter einem solchen Schlagwort das Recht irgendeiner Kunstrichtung verfochten wird, ist nur von einer den wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Ästhetik zu erhoffen, daß volle Klarheit geschaffen und damit vielleicht auch manches Talent vor Irrwegen bewahrt wird.

---

[1]) Ich entnehme diese Ausdrücke, um ein markantes Beispiel zu haben: Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis, Berlin 1911.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0184

Aber gilt nicht dies alles nur vom Talent, das in sich selbst keine richtunggebende ursprüngliche Kraft findet, sich darum an Vorhandenes anlehnt, Vorbilder nachahmt und deshalb auch geneigt ist, sich von Theorien leiten zu lassen? Fühlt sich das Genie nicht auf den Höhepunkten schöpferischer Kraft in der Unwillkürlichkeit und Unmittelbarkeit seines Schaffens jenseits aller menschlichen Wissenschaft und verstandesmäßigen Berechnung, „nur noch", wie Nietzsche einmal sagt, als „Inkarnation, als Mundstück, als Medium übermächtiger Gewalten"? „Der Begriff Offenbarung", sagt er über die Stimmung, in welcher der Zarathustra geschaffen wurde, „in dem Sinne, daß plötzlich mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit etwas faßbar, hörbar wird, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört — man sucht nicht; man nimmt — man fragt nicht, wer da gibt". „Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtheit, von Macht, von Göttlichkeit".[1]) Selbst ein nüchternerer Zeuge wie Goethe sagt von seinen Liedern: „die Lieder machten mich, nicht ich sie", „die Lieder hatten mich in ihrer Gewalt". „Es sang bei mir."[2]) Von ähnlichen Empfindungen aus wird das Schaffen des Dichters auch mit dem Traum in Zusammenhang gebracht, wie im Sinne des Wagnerschen Hans Sachs: „Alle Dichtung und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei." Als äußerste Steigerung dieser Vorstellungsweise aber erscheint die Lehre vom „göttlichen Wahnsinn" des Dichters, die in der modernen vielbehandelten Theorie der Verwandtschaft zwischen Genie und Wahnsinn ihre Parallele hat. Manche moderne Autoren stehen dieser ganzen Auffassungsweise , die in dem Begriff der „Inspiration" ihren herkömmlichen Ausdruck gefunden hat, sehr skeptisch gegenüber. Georg Hirth setzt an dessen Stelle eine psychophysische Erklärung, indem er die Faktoren der „nervösen Organisation des Kunstverstandes" aufzuweisen sucht.[3]) K. Lange ist der Ansicht, daß derartige Momente der Inspiration, wo sie auftreten, immer erst die Folge langen Nachdenkens, intensiver geistiger Arbeit seien.[4]) M. Dessoir betont die Wichtigkeit des auf die Konzeption folgenden, auswählenden, Wertvolles vom Wertlosen sondernden Prozesses der Ausführung.[5]) Nach Gabriel Séailles ist das Genie, weit davon entfernt, ein Wunder zu sein, das die Kontinuität der Dinge jäh unterbricht, vielleicht die allgemeinste Tatsache des inneren Lebens.[6]) Als Mindestmaß dessen, was der Inspirationsgedanke

---

[1]) Nietzsche, Zarathustra, kleine Ausgabe, S. 484 ff.

[2]) Vgl. A. Bielschowsky, Goethe, 11. Aufl. (1907) II 365.

[3]) Georg Hirth, Aufgaben der Kunstphysiologie, 2 Teile, München und Leipzig 1891.

[4]) K. Lange, Wesen der Kunst, S. 459.

[5]) M. Dessoir, Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, S. 235 f.

[6]) Gabriel Séailles, Das künstlerische Genie, übersetzt von Marie Borst, Leipzig 1904.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0185

Berechtigtes enthält, kann jedoch gelten, daß die Konzeption des genialen Kunstwerkes in der Regel nicht als bewußte Erzeugung eines bestimmten neuen Gedankens, sondern als ein aus dem Reiche des Unbewußten auftauchendes, noch mehr oder weniger unbestimmtes Bild erscheint, dem erst die weitere Ausreifung und Ausgestaltung bestimmtere Züge verleiht. Aber schon in diesem embryonalen Stadium müssen dem genialen Kunstwerk gewisse Merkmale eigen sein, die es von einem beliebigen Phantasieprodukt unterscheiden und die ihm eben den Stempel des Genialen aufprägen, gewissermaßen eine, das bloß Individuell-Willkürliche überragende Gesetzlichkeit, die dem ausgeführten Kunstwerk jene über das Jahrhundert hinausreichende Wirkung auf Tausende sichert.

Wir verfolgen diesen Gedanken noch weiter, indem wir das mit in Betracht ziehen, was man als Originalität des genialen Schaffens bezeichnet. Wenn es, wie Kant sagt, auch „originalen Unsinn" gibt, wenn die Phantasie des künstlerischen Talents als solche ebenso in Phantastik ausarten wie bleibend Wertvolles schaffen kann, so kann nicht die Originalität als solche Merkmal des Genies sein. Sie ist vielmehr geniale Originalität nur dann, wenn sie zugleich mustergültig ist. Es müssen also im genialen Schaffen richtunggebende Momente vorhanden sein, welche, bei der Konzeption keimartig schon wirksam, den wunderbaren Prozeß der Entstehung des echten Kunstwerks durch alle Stadien von der ersten Idee durch die Skizze zur Ausführung, von dem inneren Bild bis zur künstlerischen Ausgestaltung und zur Erscheinung in der äußeren Wirklichkeit begleiten. Gewiß, es ist das Werk der einen Künstlerpersönlichkeit, wie sie nur einmal da ist in der Welt, und nur einmal da ist in der Geschichte der Kunst, und diese Einmaligkeit, dieses individuelle Gepräge trägt auch seine Schöpfung. Aber derselbe Künstler rechnet darauf, er muß darauf rechnen, daß es Menschen gibt, andere individuelle Persönlichkeiten, die von seinem Werke ergriffen werden. Wir bedürfen dazu nicht erst der Behauptung eines allgemein gültigen Schönheitsgesetzes oder Schönheitsideals. Die nationale Eigenart seines Werkes mag dessen Wirkung auf die Grenzen seines Volkes einschränken, oder er rechnet vielleicht nur auf das tiefere Verständnis einer kleinen Gemeinde. In jedem Falle muß er mit allen, denen sein Werk tatsächlich zum starken inneren Erlebnis wird, über alle individuellen Unterschiede hinaus durch eine ihnen gemeinsame Gesetzlichkeit des ästhetischen Fühlens verbunden sein. Ob man diesen Faktor als „Geschmack", als „ästhetischen Gemeinsinn", als „Gattungsinstinkt" oder als „Normbewußtsein" bezeichnet, ändert zunächst nichts an der allgemeinen Voraussetzung eines für beide Teile richtunggebenden Moments. Eine gewisse Bürgschaft für diese Gemeinsamkeit liegt schon darin, daß auch der geniale Künstler im eindringenden Studium der großen Werke der Vergangenheit, die Gemeingut der Menschheit geworden sind, und in sorgfältiger Ausbildung der Technik, in der Regel unter der Leitung eines bereits anerkannten Meisters, erst erstarken muß, um dann aus eigener Kraft dauernd Wertvolles zu leisten. Das echte Genie wenigstens ist gleich weit entfernt von der Originalitätssucht aus Mangel an Schule, die Anselm

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0186

Feuerbach[1]) einmal geißelt, wie von der dauernden Anlehnungsbedürftigkeit des bloßen Talents, das einmal diesen, dann wieder jenen Meister nachahmt. Daß aber in dem zu voller Eigenart entwickelten Schaffen des Genies jene richtunggebenden Momente zu voller Geltung kommen, ist zuletzt nur erklärbar, wenn die schöpferische Phantasie dauernd unter der Kontrolle eines hochentwickelten Verstandes steht, der die auftauchenden Bilder sichtet, Unbrauchbares ausschaltet, das Brauchbare dem einheitlichen Zweck des Ganzen unterordnet. Dem widerspricht nicht die Tatsache, daß sich ein großer Teil dieser Vorgänge häufig „unter der Schwelle des Bewußtseins" abspielt. Auch bei vielen Entdeckungen des wissenschaftlichen Genies ist dies der Fall, und doch ist hier die nachträgliche wissenschaftliche Auseinanderlegung und Bestätigung ein Beweis dafür, daß die voraneilende Phantasie unter der Kontrolle des Denkens stand. Es ist nicht richtig, wenn Kant wegen der Erlernbarkeit der wissenschaftlichen Erfindungen das wissenschaftliche Genie leugnet, weil z. B. „Newton alle seine Schritte, die er von den ersten Elementen der Geometrie an bis zu seinen großen und tiefen Erfindungen zu tun hatte, nicht allein sich selbst, sondern auch jedem anderen ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen konnte, kein Homer oder Wieland dagegen anzeigen kann, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor- und zusammenfinden"[2]); denn jenes „Vormachen" kann, wo es sich wirklich um Erfindung, nicht um einfache Ableitung handelt, nur in der nachträglichen wissenschaftlichen Darlegung bestehen. Der schöpferische Akt selbst läßt sich auch hier nicht erlernen. So groß also auch nach anderer Seite der Unterschied zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Genie ist, in dem Einen treffen sie zusammen, daß bei beiden die unbewußt und halbbewußt schaffende Phantasie Werte hervorbringt, die zum dauernden Besitz der Kulturmenschheit werden. Dies ist aber nur möglich in einem eben dem Genie eigenen Zusammenwirken hochgesteigerter Phantasie und hochentwickelten Verstandes, nur daß in der Wissenschaft der Verstand, in der Kunst die Phantasie der den Inhalt der Schöpfung bestimmende Faktor ist. Überall aber, wo eine intellektuelle Tätigkeit bewußt oder unbewußt mitwirkt, findet sie als solche in der Wissenschaft ihre Vollendung. Sollte es von hier aus ein allzu großer Schritt sein bis zu der Anerkennung, daß die Ästhetik dem künstlerischen Genie die Gesetze zum Bewußtsein bringt, denen es selbst unbewußt folgt, daß sie nur im wissenschaftlichen Verfahren das ausführt, womit es selbst gelegentlich und meist in populärer Unbestimmtheit sich auseinanderzusetzen genötigt ist?

Wie aber, wenn die an den großen Kunstwerken entwickelte ästhetische Theorie sich versucht sieht, gegen Irrwege des künstlerischen Schaffens

[1]) A. Feuerbach, Ein Vermächtnis 1911, S. 246.

[2]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 47, Akadem. Ausg. V, 308. Richtiger Schelling, System des transzendentalen Idealismus (1800 S. 469): „Was die Wissenschaft hervorbringt, kann durch Genie hervorgebracht sein, aber es ist nicht notwendig dadurch hervorgebracht."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0187

selbst sich zu wenden? Kann sie hier wirklich, wie es etwa von Lessings Laokoon Goethe bezeugt, in der Erfüllung einer großen geschichtlichen Aufgabe eine mächtige Wirkung üben? Aber daraus erwächst ein neues Problem, auf das noch ein kurzer Hinweis gestattet sei. Es läßt sich in seiner allgemeinen Form auf die Kunst-Schaffenden wie auf die Kunst-Genießenden beziehen. Wie kann die Ästhetik als Belehrung, als Vergegenwärtigung von Vorstellungen, Begriffen, Urteilen, den Geschmack beeinflussen, der doch auf einer Gefühlsgrundlage beruht? Die Anschauung eines bestimmten Kunstwerkes ruft nach psychologischen Gesetzen ein bestimmtes Gefühl der Lust oder der Unlust hervor. Diese „Gefühlsreaktion"[1]) tritt mit Notwendigkeit ein oder sie tritt nicht ein. Sie scheint keinen Raum zu lassen für irgendwelche theoretische Beeinflussung. Diese Vermutung bedarf allerdings gleich einer Einschränkung. Es ist wohl möglich, daß die Anschauung des Kunstwerkes noch unvollständig ist, und daß die Belehrung auf Elemente derselben aufmerksam macht, die erst die vollständige Gefühlsreaktion auslösen. Ein Beispiel. Der Beschauer eines Dürerschen Stiches, von der Betrachtung farbenreicher Gemälde herkommend, empfindet die bloße Zeichnung als „fragmentarisch". Er läßt sich durch eine theoretische Ausführung Max Klingers[2]) belehren, daß der Künstler gar keine anderen Darstellungsmittel wollte, als hell und dunkel, weil nur die Zeichnung die von ihm beabsichtigten Eindrücke, „unberührt von unseren Alltagssinnen, festzuhalten vermag", weil „die wirkliche Farbe eben jene geistige Welt zerstören würde, welche von allen Künsten die Zeichnung allein mit der Kunst und Poesie gemein hat". Er lernt das Blatt dadurch mit „anderen Augen" betrachten, und der Gefühlseindruck wird so vertieft. Es ist ferner möglich, daß der Künstler selbst durch die ästhetische Theorie auf bisher übersehene Wirkungen aufmerksam wird, die einzelne Bestandteile seines Werkes auf sein Publikum gehabt haben oder haben müssen. Beide Fälle stellen einen mittelbaren Weg der Beeinflussung des ästhetischen Genießens oder Schaffens durch die Theorie dar.

Unmittelbar allerdings kann die Gefühlsreaktion nur durch andere Gefühle beeinflußt werden, die mit ihr in Beziehung auf dieselben Reize in Wettbewerb treten. Hier bestehen hauptsächlich zweierlei Möglichkeiten, die häufig nebeneinander in Betracht kommen: das Lust- und Unlustgefühle auslösende Bedürfnis der Einheitlichkeit des Denkens und Fühlens überhaupt und die Gefühlsbetonung ästhetischer Begriffe und Grundsätze selbst.

---

[1]) Die neuerdings (in einer eingehenden Besprechung der Schrift von Theodor Alt, Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen und der Zeitgeschmack. Mannheim 1910. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft VII [1912] S. 469—524) Hugo Spitzer besonders scharf betont hat.

[2]) Klinger a. a. O., S. 9 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0188

Dem ersteren kommt die Theorie entgegen, indem sie verschiedene widersprechende Geschmacksurteile in Beziehung setzt und dadurch unter Umständen auch die einzelne Gefühlsreaktion im Sinne der Befriedigung jenes Einheitsbedürfnisses beeinflußt. Wenn ferner gewisse allgemeine Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens zusammenfassende Grundsätze, z. B. in der Architektur der einer materialgemäßen oder einer den Zweck rein zum Ausdruck bringenden Gestaltung der architektonischen Formen für die ästhetische Beurteilung geltend gemacht werden, so wirken sie in vielen Fällen nicht bloß als theoretische Sätze, sondern die gefühlsmäßige Billigung, die sie als zusammenfassender Ausdruck für manche eigene Erfahrung im Beschauer hervorrufen, modifiziert die vielleicht zuerst durch bestechende Einzelheiten irregeführte Gefühlsreaktion und wird in der aus vielen Teilwirkungen sich zusammensetzenden Gesamtgefühlslage der herrschende Faktor. Auch ästhetische Allgemeinbegriffe als solche, wie Materialechtheit, Zweckmäßigkeitsform, aber auch Impressionismus, Symbolismus haben solche allgemeine Gefühlstöne, die besonders beim Künstler, wo sie mit einer gewohnheitsmäßigen Prägung versehen sind, im Wechselspiel der wirksamen ästhetischen Motive mit in die Wagschale fallen. Zugleich ist aber jede Vertiefung der theoretischen Einsicht des Künstlers, welche in der Vielheit seiner Ideen und Wirkungsmittel ihm die Einheit zum Bewußtsein bringt, eine in der gehobenen Stimmung sich widerspiegelnde Förderung der Geschlossenheit und damit der Sicherheit und Stärke seiner Künstlerpersönlichkeit. Als letzte mehr mittelbare Möglichkeit einer Wechselbeziehung zwischen der Ästhetik und dem künstlerischen Genie fügen wir endlich noch hinzu, daß jene durch die Förderung des Kunstverständnisses und durch die Schärfung des Urteils der echten Kunst den Weg bereiten und dadurch auf die durch die Aufnahme seiner Werke mitbedingte Richtung und Fruchtbarkeit seines Schaffens in günstigem Sinne einwirken kann.

Eine Betätigung aller dieser möglichen Beziehungen zwischen künstlerischem Schaffen und ästhetischer Theorie würde allerdings ein engeres Verhältnis einerseits zwischen Ästhetik und schaffender Kunst, andererseits zwischen Ästhetik und Kunstkritik voraussetzen, als es in der Regel besteht. Der Kunstkritiker, der fast in jeder Zeile ästhetische Begriffe und Grundsätze einführt, verachtet oft die Ästhetik als „graue Theorie", obwohl sie sich gerade darum bemüht, jenen Begriffen und Grundsätzen einen brauchbaren Sinn und eine zuverlässige Grundlage zu schaffen. Führt doch jede Tagesfrage der modernen Kunstbewegung — ob es sich nun um den Parsifal oder Ariadne auf Naxos, um Gerhard Hauptmanns Festspiel oder Reinhardt-Vollmöllers Mirakel, um polychrome Plastik oder um die Reform des Tanzes handelt — bei gründlicher Behandlung auf gewisse Grundannahmen, denen gegenüber man nur die Wahl hat, sie in einer gewissen Unklarheit bestehen zu lassen oder sie wissenschaftlich-methodisch in Angriff zu nehmen. Vielleicht hat aber auch die Ästhetik hier manches versäumt. Vielleicht hat sie zum Teil allzu wenig Fühlung mit dem wirklichen Gange der Kunstentwicklung gehabt. Vielleicht könnte ihr Einfluß

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0189

auf den Geschmack der Zeit und auf die Richtung des künstlerischen Schaffens größer sein, als er augenblicklich ist, wenn auch der führende Ästhetiker da und dort öffentlich seine Stimme erheben würde, um für die Lösung brennender Fragen einen Fingerzeig zu geben und im Wirrwarr der Tagesmeinungen Klarheit zu schaffen. Und der Künstler? Zum Schlusse sei es noch einmal gesagt: als schaffendes Genie ist er weitaus der Gebende, und alle Wissenschaft von der Kunst zehrt aus seinem Reichtum. Das Beste an ihm ist das, was keine Ästhetik und keine Kunsttheorie ihm geben kann: die in ihrer tiefsten Tiefe unerkennbare Kraft seines innersten Wesens, die ihn in der Erfüllung seiner Sendung an die Menschheit siegreich von Schöpfung zu Schöpfung schreiten läßt.

Diskussion:

Herr Wirtz: Es scheinen mir folgende Ergänzungen zu den Ausführungen des Herrn Redners beachtenswert. Sie betreffen das Kunstschaffen, insbesondere die Inspiration des Künstlers, welche wir als seelischen Vorgang auch vom ästhetischen Genießen aus verstehen können. Der Inspiration geht voran und liegt zugrunde die künstlerische Bereitschaft: d. h. des Künstlers Gemütslage muß jeden Augenblick den Zugang neuer Erlebnisse möglich machen, der Künstler ist der Umwelt, der Natur und Kunst gegenüber offen, harrt künstlerischer Impulse. Diese Bereitschaft ist eine künstlerische Einstellung, ein Gespanntsein auf Eindrücke, eine höhere Empfänglichkeit. In diese künstlerische Bereitschaft, die Stimmungsgefühle enthalten mag, treten Anregungen mannigfaltigster Art, welche dem Künstler aus der Anschauung der ihn beschäftigenden und umgebenden Gegenstände zufließen. Gehört dieser Zustand des Künstlers auch schon zur Inspiration im weiteren Sinne als dem Vorbereitungsstadium für die Aufnahme künstlerischer Konzeptionen, so muß der zündende Funke selbst in seiner Auftretungsform bestimmt werden. Der Künstler selbst — denn das ist eine Frage, die durch ihn allein beantwortet wird — beschreibt dieses Auftreten der Inspiration als eine Überschauung, die plötzlich, unversehens, mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Sie ist das Werk eines unbewußten Dranges und unpersönlich, wie sie auch ohne jede Ankündigung in die Erscheinung tritt. Der Zustand, der entsteht, hat etwas Traumartiges, das zur Ekstase, Verzückung und Begeisterung führt. Die Künstler nennen es auch eine Vergewaltigung, der gegenüber sie sich nicht wehren können. Als Reaktion auf ihr Auftreten entsteht eine starke Aktivität, die sich als die Erhöhung des Lebensgefühls, eines Kraftbewußtseins, eines Könnens, einer Leidenschaft und des Schaffensdranges äußert. Ist der künstlerische Gedanke konzipiert, so beginnt die Arbeit der Phantasie, das eigentliche Schaffen mit der feinen Auswahl aus allen Vorstellungsreihen, die eindringen mögen. Dieser Akt der Auswahl liegt naturgemäß ganz in der Sphäre des Bewußtseins.

Wenn wir den ästhetischen Genuß nachprüfen, so sehen wir auch jene Bereitschaft, Schönes aufzunehmen und zu erleben. In der Anschauung eines Stückes Natur, der musikalisch oder dichterisch schönen Formen warten wir gleichsam auf das Erlebnis, welches in uns die Wirkung des Künstlerischen geben soll. Als Reaktion tritt auch die Aktivität ein, welche dieselben konstituierenden Symptome enthält: jenes starke Lebensgefühl, jenen Wunsch nach Verlängerung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0190

des Genusses, jene Mitteilungsfreude, jenen Drang nach Umsetzung des Erlebten, ein Zustand, der als seelische Erscheinung nicht wesensverschieden von dem aktiven Verhalten des Künstlers in der Inspiration ist, von dem sich nur graduelle Unterschiede aussagen lassen. Was die Verhaltungsweisen angeht, so wird die Aktivität des Künstlers und die des ästhetisch genießenden Laien zum gemeinsamen Erlebnis.

Herr Moog: Das Problem des künstlerischen Genies ist zu kompliziert, als daß man mit der Festsetzung einzelner begrifflich bestimmter Merkmale hier schon viel weiterkommen könnte. Man wird z. B. nicht ohne weiteres die größere Intensität des Erlebens als ein Zeichen größeren Genies ansehen können. Goethes Jugendwerke sind zweifellos viel intensiver und aktiver erlebt als seine Alterswerke; ob sich aber in jenen darum das höhere künstlerische Genie offenbart, ist doch noch fraglich. Auch Originalität braucht nicht ein wesentliches Merkmal des Genies zu sein, zum mindesten nicht die Originalität im Stofflichen und Inhaltlichen. Manche Künstler wie z. B. Goethe behandeln gerade solche Stoffe mit Vorliebe, die schon von Früheren bearbeitet sind, und erst in der Art der Umformung zeigt sich die künstlerische Kraft.

Das Wesen des Genies wird sich erst durch die mannigfachsten Einzeluntersuchungen näher bestimmen lassen, man wird zunächst nur die qualitative Eigenart des Genies, wie sie uns in seinen mancherlei Äußerungen entgegentritt, beschreiben können, ohne damit schon genau bestimmte Merkmale des Genies überhaupt festsetzen zu wollen. Unbewußtes und Bewußtes wirken im künstlerischen Schaffen zusammen, die Bestimmung des Verhältnisses der beiden Komponenten aber ist schwierig, oft unmöglich, da wir hier mit großen individuellen Verschiedenheiten rechnen müssen, die vielfach nachträglich gar nicht mehr festzustellen sind.

Herr Elsenhans: 1. Die Stimmung des Künstlers im Moment der Inspiration wird besser nicht als „rezeptiv" bezeichnet. Sie ist zwar nicht aktiv, wie die des bewußten Wollens, aber sie ist eine im höchsten Sinne produktive Gemütslage, sofern sie eben den Keim des Kunstwerks hervorbringt.

2. Originalität als Hervorbringung des Kunstwerks als eines absolut Neuen gibt es überhaupt nicht. Sie ist nur der Ausdruck dafür, daß der Künstler dem in ihm vorhandenen Vorstellungsmaterial das Gepräge des einheitlichen Kunstwerks und das Gepräge seiner Künstlerpersönlichkeit gibt. Daß aber Originalität — so wenig wie die „Intensität des Erlebens" — für sich allein noch keine Bürgschaft für die Qualität des Kunstwerks ist, habe ich ausdrücklich hervorgehoben.

3. Da wir den Begriff des Genies in der Kunst nicht entbehren können, können wir auch nicht vermeiden, Merkmale des Genies zu bestimmen. Dadurch, daß wir nur „ungefähr" von ihnen sprechen oder die Merkmale auf eins oder zwei beschränken, ist nichts gewonnen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0191

Georg Treu:

Durchschnittsphotographie und Schönheit

(Auszug)

Als „Durchschnittsphotographie" wurde das Verfahren bezeichnet, welches durch Deckung von Einzelaufnahmen artverwandter Köpfe auf derselben photographischen Platte das Typenbild einer Familie, Art, Gattung, Rasse oder sonst einer Menschengruppe zu gewinnen sucht.

Vorgeführt wurden besonders solche Typenbilder, die allgemein als „charakteristisch" oder „schön" empfunden werden. Es sollte damit nach der psychologischen Seite hin ein Gleichnis gewonnen werden für die Verschmelzung von Erinnerungsbildern zu Charakter- und Schönheitstypen, und zugleich ein Beitrag geliefert zur Erkenntnis der allgemeingültigen Bestandteile unseres ästhetischen Empfindens. Endlich wurde untersucht, welche Umwandlungen solche Erinnerungsbilder in Entstehung und Wiedergabe beim künstlerischen Schaffen erfahren.

Anschaulich und damit voll beweiskräftig werden die nachstehenden Darlegungen naturgemäß erst durch die Vorführung der Durchschnittsbilder selbst. Da deren Aufnahme in den vorliegenden Tagungsbericht jedoch ausgeschlossen war, so konnte es sich hier nur um eine knappe Inhaltsangabe handeln. Die Abbildungen mit den sie begleitenden ausführlichen Erläuterungen mußten einem Abdrucke in Dessoirs Zeitschrift für Ästhetik vorbehalten bleiben. —

Die Erfindung und Vervollkommnung der Durchschnittsphotographie wird bekanntlich Francis Galton verdankt (vergleiche dessen Inquiries into Human Faculty and its Developement, 1883); weiter fortgeführt hat diese Versuche namentlich der Professor der Physiologie am Harvard College in Boston, H. P. Bowditch (Are Composite Photographs Typical Pictures? Mc. Clures Magazine, September 1894). Mit Bowditch zusammen zeigte Redner bereits 1890 in der Berliner Archäologischen Gesellschaft dergleichen Durchschnittsbilder und wies auf ihre ästhetische Bedeutung hin (Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts, Band V, Anzeiger, S. 61).

Auf der Tagung für Ästhetik und Kunstwissenschaft wurde eine kleine Auswahl von Durchschnittsaufnahmen unter folgenden Gesichtspunkten vorgeführt:

a) für das typische Einzelbildnis: sechs in einem Mittelbilde vereinigte Aufnahmen eines und desselben Kinderkopfes (von H. P. Bowditch). Es wurde gezeigt, wie hier der leise Wechsel des Mienenspiels in den Einzelaufnahmen auf dem Sammelbild hinter den dauernden Zügen des Antlitzes zurücktritt und der Eindruck charakteristischer Ähnlichkeit sich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0192

damit steigert. Es sollte dieser Versuch zugleich die Veranschaulichung einer Forderung bieten, die wir auch an das künstlerische Bildnis in bezug auf Ähnlichkeit und die Hervorhebung dauernder Wesenszüge zu stellen pflegen. Was dagegen dem auf mechanischem Wege hergestellten Durchschnittsbilde naturgemäß fehlt, ist der ganze Reiz persönlich künstlerischer Auffassung und Wiedergabe, also gerade das, was wir im Kunstwerk als das Wertvollste empfinden.

b) Als Charakterköpfe wurden je acht, in zwei Sammelbildern vereinigte Aufnahmen Blödsinniger und Schwermütiger von dem amerikanischen Irrenarzt Nayes vorgeführt. Hier trat besonders in dem Bilde des Melancholikers deutlich hervor, wie die in der Durchschnittsaufnahme verstärkten Wesenszüge der Schwermut uns die seelische Deutbarkeit des Antlitzes erleichtern und es damit einem fast künstlerischen Eindruck nähern.

c) Rassentypen werden sonst gewöhnlich entweder durch die Aufnahme eines einzelnen für besonders charakteristisch gehaltenen Vertreters der Rasse zu gewinnen gesucht oder aber durch Summierung einer beschränkten Anzahl von Messungen. In beiden Fällen arbeitet man mit unzulänglichen Mitteln, die entweder eine täuschende oder doch eine ganz unzureichende Anschauung vermitteln. Bowditch war es, der zum ersten Male zugleich zuverlässige und anschauliche Rassenbilder auf dem Wege der Durchschnittsphotographie herstellte, indem er u. a. 108 Aufnahmen sächsischer und wendischer Soldaten in neun Typenbildern vereinigte. Die schlagende Übereinstimmung der volksverwandten sächsischen Typen und ihre Unterschiede von den fremden wendischen boten hier die Gewähr für die Richtigkeit und Verläßlichkeit seines Verfahrens. In ästhetischer Hinsicht war die Tatsache besonders bedeutsam, daß sich das Durchschnittsbild jeder der Einzelaufnahmen gegenüber an Schönheit beträchtlich überlegen erwies, und zwar ausnahmslos.

d) Dieser Schönheitseindruck des Durchschnittsbildes wächst mit der Zahl seiner Komponenten. Zum Beweise dafür wurde eine von Lovell in Northampton hergestellte Durchschnittsphotographie gezeigt, in welcher die Köpfe von nicht weniger als 449 amerikanischen Studenten zu einem Gesamtbilde vereinigt waren. (Neuerdings abgebildet bei Bulle, Der schöne Mensch, 2. Aufl. S. 429.) Auch eine Sammelaufnahme von rund 47 Studentinnen, die freilich als Mitglieder des Harvard College in Boston an sich schon eine Auslese darstellen, zeigt dieselben Eigenschaften. Sie ist von hervorragender Schönheit und sieht dem amerikanischen Studenten wie die Schwester dem Bruder ähnlich.

Aus den unter c und d aufgeführten Versuchen ergibt sich mithin die wichtige Tatsache, daß die Annäherung der Gesichtsformen an den Mittelwert des Rassentypus von uns als schön empfunden wird.

Kunstgeschichtlich wichtig ist ferner der Umstand, daß jene Typenschönheit der Rasse eine auffallende Übereinstimmung zeigt mit den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0193

Gebilden der griechischen Kunst aus der Blütezeit des vierten vorchristlichen Jahrhunderts. Um dies anschaulich zu machen, wurde

e) das Sammelbild des amerikanischen Studenten dem Kopfe des praxitelischen Hermes von Olympia gegenübergestellt.

Im Anschluß an diesen Vergleich erörterte Redner die Unterschiede, welche das durch rein technische Mittel hergestellte Durchschnittsbild von den Schöpfungen der Kunst trennt.

Zu diesem Zweck wurde angeknüpft an die bereits von dem Erfinder der Durchschnittsbilder aufgeworfene Frage, ob sich das menschliche Auge bei der Auffassung und Summierung der Gesichtseindrücke ganz ebenso verhalten würde, wie die photographische Platte. Auch Galton hatte diese Frage mit einem entschiedenen Nein beantwortet. Abstumpfung und Wechsel der Aufmerksamkeit, Vorleben und Voreindrücke, Vorliebe und Abneigung würden die Eindrücke umgestalten, und zwar um so stärker, je mehr den auszuwählenden und aufzunehmenden Köpfen eine schöpferische Persönlichkeit, also ein Künstler gegenüberstände. Hierzu kämen bei diesem noch die Umbildung des Gesichtseindruckes nach Gegenstand und Zweck, Raum und Werkstoff, kurz alles das, was die mechanische Wiedergabe von der persönlich-künstlerischen Schaffenstat trennt, die dem Kunstwerk erst eigentlich unsere Teilnahme gewinnt. Immerhin gibt das Durchschnittsbild ein Gleichnis dafür, wie sich in uns Gesichtseindrücke zu typischen Erinnerungsbildern verdichten, und bringt uns die überraschende Enthüllung eines, wenigstens für unsere Rasse allgemeingültigen Schönheitsgesetzes, dem die hellenische Kunst in ihrer besten Zeit unbewußt gefolgt ist.

Nach der negativen Seite hin hatte Winckelmann in der „Unbezeichnung" das Merkmal der Griechenschönheit gesucht. Ihm gegenüber erklärte Lotze die in diesem Worte enthaltene Forderung für unerfüllbar (Geschichte der Ästhetik, S. 21 f.). Sie ist jedoch im Durchschnittsbilde bis zu einem gewissen Grade in der Tat verwirklicht.

Ebenso widerlegt das Durchschnittsbild Lotzes Zweifel an dem Wahrheits- und Schönheitswert von Kants „Normaltypus" der menschlichen Gestalt (Gesch. der Ästhetik, S. 566 f.). Kants Ausführungen über das Zustandekommen eines solchen in unserer Einbildungskraft lesen sich geradezu wie eine Vorausnahme des in den Durchschnittsbildern eingeschlagenen Verfahrens (Kritik der Urteilskraft I, § 17). In ähnlicher Weise suchten Bildhauer und Maler von Polyklet und Dürer bis auf Schadow und die Amerikaner durch zahlreiche Messungen nach dem Muster- und Urbild der menschlichen Gestalt. Herbert Spencer schlug noch neuerdings vor, ein solches durch Aufeinanderlegen von Bausen zu gewinnen.

Fast alle Denker aber, von Aristoteles bis auf Helmholtz (Goethes Vorahnung naturwissenschaftlicher Ideen, Vorträge und Reden II, 4, S. 337 ff.), haben in typischer Gesetzmäßigkeit eine der Vorbedingungen der Schönheit gesehen. Auch der allgemeine Sprachgebrauch fordert von einem „schönen" Gesicht „Regelmäßigkeit" — nur daß bis jetzt niemand zu sagen wußte, wie denn die „Regel" beschaffen sei, der ein solches Antlitz

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0194

entsprechen müsse. Diese Regelform des Rassentypus uns zum ersten Male in zuverlässiger, gegen jedes Vorurteil sichergestellten Weise vor Augen geführt zu haben, ist das Hauptverdienst der photographischen Durchschnittsbilder.

Kant hatte vom „Normaltypus" das Ideal des Schönen als Ausdruck des Sittlichen unterschieden. Lotze ergänzte diesen Gedanken mit Recht dahin, daß die menschliche Gestalt allerdings nicht als rein stereometrisches Gebilde gefalle, aber doch zuförderst aus unserem Lebensgefühl heraus als Symbol eines eigentümlichen Genusses gedeutet werde (Gesch. der Ästhetik, S. 73). Er hatte damit die Einfühlungstheorie von Lipps vorausgenommen. Übrigens kommt auch das Sittliche in dem regelmäßigen Antlitz des Durchschnittsbildes zur Erscheinung, wenn man es im Sinne des Aristoteles als gleichgewogene Mitte zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig nimmt.

Charakteristische, typische Formen gefallen mithin dadurch, daß sie durch das Hervortreten wesentlicher Züge deren erfahrungsgemäße seelische Deutung fördern. Schöne Gesichtsformen aber erleichtern überdies nicht nur durch ihre Gesetzmäßigkeit die Auffassung, sondern machen auch die Einfühlung in das Gleichgewicht ihres körperlichen und seelischen Lebens zu einem Glück.

Diskussion:

Herr Alt: Ich bin in hohem Grade erfreut über die Sicherheit, mit welcher Herr Treu ein objektives oder wenigstens allgemeingültiges Schöne voraussetzt. Denn das muß er tun, wenn er das Ergebnis des Versuches, auf photographischem Wege ein Durchschnittsbild der Rasse zu erzeugen, im Vertrauen auf die Zustimmung aller Anwesenden als schön bezeichnet. Diese photographische Summierung der Erscheinung einer mehr oder weniger großen Zahl von Menschen stellt in der Tat die Kantische Normalidee her. Ich muß dem Herrn Redner auch darin beipflichten, daß das Ergebnis bei den sächsischen Soldaten als günstig bezeichnet werden darf, obgleich zum Teil geradezu brutale Physiognomien der einzelnen Individuen vorliegen. Je größer man die Anzahl nimmt, desto mehr werden sich die Mängel gegenseitig ausgleichen, und so entsteht ein annehmbares Durchschnittsbild. Dennoch muß ich dem Herrn Redner in einem Punkte entgegentreten. Der Normalidee läßt sich nämlich der logische Einwand entgegensetzen, daß sie zwar ein günstiges Ergebnis haben wird, wenn eine Mehrzahl von Individuen summiert wird, die selbst wohlgebildet oder schön sind, daß jedoch das Gegenteil eintreten muß, wenn die Mehrzahl häßlich ist. Das erstere traf vielleicht schon in hohem Grade zu bei den amerikanischen Studenten. Jedenfalls verhielt es sich so bei der Statue des Doryphoros, die Polyklet als Kanon aufstellte. Kant nimmt auf den Doryphoros an der betreffenden Stelle auch ausdrücklich Bezug; es fällt mir auf, daß der Herr Redner es nicht erwähnt hat. Polyklet hatte aber offenbar schon lauter ausgezeichnete Modelle. Man könnte ja schließlich annehmen, alle Menschen seien eines hohen Grades von Schönheit schon teilhaftig; allein dies reicht nicht aus, um den Ein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0195

wand zu entkräften. Kant fühlte dies selbst auch, indem er die Normalidee nur als Regel, aber nicht als das eigentlich Schöne bezeichnete und noch das Erfordernis eines Ideals hinzufügte, das, wie er am Ende des Kapitels sagt, im Ausdrucke des sittlich Guten bestehe und nur dem Menschen zukomme. Es ist keine Frage, daß der in Gesichtszüge verfestete Ausdruck des sittlichen Charakters beim menschlichen Antlitz durch die Entwicklung der Geschlechter hin und noch beim Individuum eine Rolle spielt. Allein bei der körperlichen Gestalt kommt hierauf nichts an, und um diese handelt es sich eigentlich.

Es scheint mir zweifelhaft, ob wir von der körperlichen Gestalt des Menschen ebensolche Sammelbilder gewinnen könnten, wie vom Antlitz. Mindestens müßten die einzelnen Individuen zunächst auf einen gemeinsamen Maßstab gebracht werden. Angenommen aber, es sei so, dann wäre das natürliche, nicht photographische Sammelbild, das in unserer Erinnerung entsteht, ein rein sinnliches und ohne jede geistige Beziehung. Das ist aber beim Schönfinden offenbar nicht der Fall, sondern was wir als Schönheit des Körpers empfinden und bezeichnen, hat sicherlich eine geistige Beziehung, nämlich auf den Daseinszweck des Menschen wie jedes andern Lebewesens. Es ist die Zweckidee, die den eigentlichen Maßstab des Schönen abgibt und, wenn sie in allen Teilen erreicht ist, die vollendete Schönheit herstellt. Man kann diese dem Organismus jedes Lebewesens immanente Zweckidee auch als Vernunftidee bezeichnen, weil sie dem Begriffe anhängt. Dies hat auch Kant bemerkt und in dem zitierten Kapitel gestreift. Er greift nur nicht zu, befangen in gewissen Vorurteilen, und hat diese Schönheit irrtümlich dem Menschen allein vorbehalten. Kant sollte jedoch wieder mehr in den Mittelpunkt der ästhetischen Forschung gestellt werden. Die Normalidee wäre allerdings rein aus Anschauung gewonnen. Allein sie würde deshalb auch beim Betrachter rein objektiv bleiben, und dann wäre nicht erklärt, woher denn die subjektive Idee stamme, die bekanntlich sehr von der objektiven abweichen kann. Diese erklärt sich jedoch sehr einfach aus der Einmischung von subjektiven Zwecken des betrachtenden Individuums in die objektive Zweckidee. Wie sehr es auf die letztere ankommt, das zeigt sich im Verkommen des Menschenleibs und in seiner Wiederherstellung durch zwecktätige Übung. Ein verkommenes Geschlecht kann für körperliche Schönheit natürlich kein lebendiges Gefühl besitzen. Ich glaube jedoch bemerkt zu haben, daß die Rasse des deutschen Volkes sich in den letzten 30 Jahren gegen früher erheblich gebessert hat und immer mehr verbessert durch die zunehmende Verbreitung des Sports, der zweifellos auch beim griechischen Volke eine die unübertroffene Leistung seiner Bildnerkunst entscheidende Rolle gespielt hat. Die objektive Zweckidee ist aber gleichfalls nicht a priori, sondern empirisch gewonnen aus der Erfahrung der allgemeinen Daseinsbedingungen und der ihnen entsprechenden Tätigkeit der Lebewesen, also wiederum ein Sammelbild, nur kein rein sinnliches, sondern ein durch den Geist des Beschauers organisiertes.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0196

9. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Elsenhans

Moritz Geiger:

Das Problem der ästhetischen Scheingefühle

Eine ganze Reihe von Ästhetikern, wie Kirchmann, Fr. Th. Vischer, Hartmann und Moos, Witasek und Konrad Lange, stellen den Begriff des ästhetischen Scheingefühls teils in den Mittelpunkt der ästhetischen Theorie, teils sehen sie in diesen Scheingefühlen wichtige Bestandteile des ästhetischen Erlebens; ja, Basch hat sogar zu zeigen versucht, daß diese Anschauungen schon in Kants „interesselosem Wohlgefallen" vorgebildet sind. Andere wieder, wie Volkelt, nehmen eine vermittelnde Stellung ein, während die meisten Ästhetiker, die, wie Lipps, von der Psychologie herkommen, den Begriff des Scheingefühls von vornherein ablehnen.

Es sind erkenntnistheoretische Fragen, Fragen der ästhetischen und der psychologischen Theorie, ja sogar des Metaphysischen, die in das Problem der ästhetischen Scheingefühle hineinspielen. Es soll hier jedoch von all diesen Problemverschlingungen abgesehen und einzig die Frage in ihrer Tatsächlichkeit diskutiert werden: Gibt es ästhetische Scheingefühle?

Es sind in der Literatur im allgemeinen vier Gruppen von Erlebnissen, die für die ästhetischen Scheingefühle in Anspruch genommen zu werden pflegen:

1. Das Erleben des Schauspielers, der die Wut und Verzweiflung König Lears spielt, so sagen die Anhänger der Scheingefühle, sei kein wirkliches Erleben. Zum mindesten gelte dies für jene Art von Schauspielern, die wie Coquelin während ihres Spiels das Bewußtsein nicht verlieren, daß sie spielen.

2. Durch die Stimmung eines Romans, eines Dramas, eines Musikstückes, eines Landschaftsgemäldes, durch die über diese Gegenstände gelagerte Sehnsucht, Jubel oder Traurigkeit werden wir in Stimmungen versetzt, die jenen Stimmungscharakteren der Gegenstände entsprechen. Aber diese in uns „induzierten" Stimmungen sind keine wirklichen Stimmungen; wir sind nicht wirklich traurig, es sind bloße Scheinstimmungen.

3. Es gibt nicht nur „induzierte" Stimmungen, sondern ich reagiere auch selbsttätig auf die Vorgänge auf der Bühne, die Geschehnisse im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0197

Romane: ich verabscheue Franz Moor, bemitleide Maria Stuart. Auch hier handelt es sich nur um Scheingefühle, um reaktive Scheingefühle.

4. Und endlich erlebt man die Erlebnisse innerlich nach, die sich in den Personen des Dramas vollziehen. Man hat Gefühle der Sympathie mit ihnen, man fürchtet mit Wallenstein, oder mit Agnes Bernauer usw.

Daß es sich bei allen diesen Gefühlen nicht um wirkliche Gefühle handle, wird zuweilen aus der Art des Erlebens dieser Gefühle zu beweisen gesucht. Mehr Nachdruck aber legt die Ästhetik auf den Unterschied, der zwischen Scheingefühlen und wirklichen Gefühlen, in bezug auf ihre Wirkung, besteht. Die sogenannten Scheingefühle sind von kürzerer Dauer und wechseln miteinander schneller ab als die wirklichen Gefühle. Wenn wir eine wirkliche Hinrichtung erleben, so wirkt ein solches Erlebnis noch tagelang nach; im Theater dagegen folgt auf eine Hinrichtungsszene eine Jubelfeier, auf einen Mord ein Bacchanal, und unser Erleben geht mit den wechselnden Zuständen vollkommen mit. Fernerhin haben die Scheingefühle eine weit geringere psychomotorische Wirksamkeit als die wirklichen Gefühle: die Furcht im Theater veranlaßt uns keineswegs, aufzuspringen und davonzulaufen, das Mitleid treibt uns nicht, dem Helden eines Dramas zu helfen. Und endlich existiert die merkwürdige Tatsache, daß die heftigsten Unlustgefühle, wie Furcht und Angst, den ästhetischen Genuß nicht stören — ja sogar ihn noch erhöhen. (Dubossches Problem.)

Die Gegner der Scheingefühle behaupten gegenüber solchen Argumenten, es handle sich in allen erwähnten Fällen um wirkliche Gefühle. Einzig aus sekundären Gründen (weil wir z. B. wissen, daß die Menschen auf der Bühne keine wirklichen Menschen sind) werde die Wirksamkeit dieser Gefühle gehemmt, so daß sie anders erscheint, als bei sonstigen wirklichen Gefühlen.

Die Entscheidung kann nicht gegeben werden aus sekundären Momenten, sondern aus einer Theorie des Psychischen darüber, ob Schein im Psychischen überhaupt möglich ist. Dies Problem des Scheins gliedert sich schon in der Außenwelt nach zwei Richtungen. Einmal stellt man den Schein der Wirklichkeit gegenüber: etwas, was unmittelbar als vollkommen wirklich erscheint, wie der Regenbogen, etwas, was seiner Gegebenheit nach sich nicht von wirklichen Gegenständen unterscheidet, wird doch auf Grund theoretischer Überlegungen, physikalischer Erklärungen als nur subjektiv, als Schein angesehen.

Dagegen gibt es auch einen phänomenalen Scheincharakter: die Bilder im Stereoskop oder die Gegenstände — die Menschen, Bäume und Wiesen —, die man in der Dämmerung sieht, tragen schon rein phänomenal einen Scheincharakter, einen Charakter der Scheinhaftigkeit an sich, der freilich noch nicht darüber entscheidet, ob die Gegenstände nun auch in der Tat nur Schein sind.

Dasselbe Problem wiederholt sich im Psychischen: Scheingefühle können Gefühle sein, die ihrer Natur nach nicht real sind, — oder auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0198

solche, die einen Charakter der Unechtheit, der Scheinhaftigkeit irgendwie an sich tragen.

Nur das letztere, das rein deskriptive Problem, soll hier interessieren: zeigen die sogenannten Scheingefühle rein deskriptiv einen Scheincharakter, der sie von den wirklichen Gefühlen scheidet? Dessoir hat schon darauf hingewiesen, daß bei den Ästhetikern oft genug als Scheingefühle diejenigen Gefühle bezeichnet werden, die durch die Scheinwelt des Ästhetischen ausgelöst werden, obwohl damit die Frage noch gar nicht erledigt ist, ob die durch diese Scheinwelt ausgelösten Gefühle nicht dennoch wirkliche Gefühle seien.

Um das deskriptive Problem zu beantworten, müssen eine ganze Reihe von Scheidungen vorgenommen werden. Zunächst ist der Gegensatz von Ichzustand und Gefühlsaktualität wichtig. In jedem wirklichen Gefühl, im Gefühl der Trauer zum Beispiel, sind beide Momente enthalten: einmal befinde ich mich im Zustand der Trauer, ich bin traurig, mein ganzes Sein ist von Trauer erfüllt — ich bin im Ichzustand der Trauer. Zugleich aber geht von diesem Ichzustand ein Akt des Trauerns, ein Bewußtseinsstrahl hinüber zu dem Gegenstand, eine innere Bewegung von dem Ich zu dem Objekt der Trauer hin: es existiert neben dem Ichzustand eine Gefühlsaktualität. (Diese Scheidung ist keineswegs identisch mit der ganz anders orientierten Scheidung von Stimmung und Gefühl.)

Zuweilen geschieht es, daß die Gefühlsaktualität ohne Ichzustand sich einstellt, daß aus irgendwelchen Gründen eine Gefühlsaktualität erzeugt wird, ohne daß das Gefühl bis zum Ichzustand vordringt. Ich komme etwa in eine Trauerversammlung, und durch die Stimmung der Umgebung wird in mir so etwas wie Trauer hervorgerufen, die Gefühlsaktualität ist vorhanden, aber „es geht mir nicht nah" — der Ichzustand fehlt. Dann erhält das Gesamtgefühl Scheincharakter, etwas Unechtes, Verblasenes.

Derselbe Fall liegt bei den ästhetischen Scheingefühlen vor. Der Schauspieler erlebt Verzweiflung, ohne im „Ichzustand" der Verzweiflung zu sein; das Grauen im Theater, die Furcht für und die Furcht mit Wallenstein sind als Erlebnisse vorhanden, ohne doch Ichzustände zu werden — und auch hier verleiht das Fehlen des Ichzustandes dem Gefühl etwas Unwirkliches, Scheinhaftes.

Ein anderer Gegensatz, der bei dem Spiel des Schauspielers, aber auch beim spielenden Nacherleben der Gestalten eines Romans oder eines lyrischen Gedichts wichtig ist, ist der Gegensatz von Spieleinstellung und Wirklichkeitseinstellung. Wenn ich ein Erlebnis spiele, nur so tue, als ob ich etwas erlebte, oder vorgebe, etwas zu erleben, so entsteht in mir eine Nachzeichnung, ein Abbild der echten Gefühle (Pfänder). Wenn ich einem Menschen freundlich tue, so entsteht in mir eine unechte Freundlichkeit, und so entsteht im Schauspieler eine unechte Verzweiflung, ein innerlich nur gespieltes Gefühl. Wie erwähnt, besteht im Erleben des Schauspielers solche Spieleinstellung. Aber es geht nicht an, alles ästhetische Erleben zurückzuführen auf solche Spieleinstellung, wie es zuweilen geschieht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0199

Nicht zu verwechseln mit dem Gegensatz von Spieleinstellung und Wirklichkeitseinstellung ist der Gegensatz von Ernsteinstellung und Nichternsteinstellung. Die Spieleinstellung geht auf die Art des Vollzugs der Erlebnisse, darauf, wie sie zustande kommen. Aber daneben gibt es auch eine Einstellung den Erlebnissen selbst gegenüber, eine Art, wie ich mich innerlich zu ihnen stelle. So z. B. kann ich über meinem eigenen Genuß stehen oder auch mich innerlich hineinwerfen und darin aufgehen. Entsprechend kann auch die innere Einstellung gegenüber den eigenen Erlebnissen danach variieren, ob man seine eigenen Erlebnisse innerlich für voll nimmt, ihnen volles inneres Gewicht zuerteilt oder nicht. Im gewöhnlichen Leben pflegt man im allgemeinen gegenüber seinen eigenen Erlebnissen die Ernsteinstellung einzunehmen, aber weder die Gegenstände des Ästhetischen noch die Erlebnisse, die aus dem Inhalt dieser Gegenstände herstammen, nehme ich innerlich ernst, nehme ich innerlich für voll. Ich stelle mich von vornherein Gemälden, den Vorgängen auf der Bühne, im Roman usw. gegenüber unernst ein, und solche Einstellung bleibt im Hintergrunde des Bewußtseins auch dann, wenn ich mir nicht ausdrücklich bewußt bin, daß die dargestellten Dinge keine wirklichen Dinge sind. Diese Nichternsteinstellung nun zieht aus den erlebten ästhetischen Inhaltsgefühlen den Realitätsgehalt heraus, nimmt dem Grauen, der Furcht, der Verzweiflung, Abscheu und Mitleid ihre Schwere und ihre Festigkeit und verleiht ihnen einen gewissen Scheincharakter.

So zeigt die phänomenologisch-deskriptive Untersuchung der sogenannten Scheingefühle, daß ihnen auf Grund des Fehlens des Ichzustandes, auf Grund der Spieleinstellung und der Nichternsteinstellung, in der Tat Scheincharakter zukommt — wobei freilich nicht bei allen Gefühlsgruppen alle drei Momente gleichzeitig zutreffen. Die Momente der kürzeren Dauer der Scheingefühle usw. sind erst sekundäre Folgen der angeführten Momente, die den Scheincharakter bestimmter ästhetischer Gefühle bewirken.

Diskussion:

Herr Elsenhans: 1. Beim Schauspieler ist zu unterscheiden zwischen der ersten Einübung einer Rolle, bei der er kaum wird vermeiden können, um den zutreffenden körperlichen Ausdruck der Affekte wirklich zu erfassen, die wirklichen Gefühle in sich nachzuerzeugen, und der Darstellung der hundertfach wiederholten Rolle, bei der die Frage ist, ob überhaupt auf den Inhalt der Rolle bezügliche Gefühle vorhanden sind.

2. Kants „ohne Interesse" bezeichnet das Fehlen einer Beziehung auf den Besitz des wirklichen Gegenstandes oder auf eine reale vom Gegenstand ausgehende Wirkung — modern ausgedrückt: das Fehlen der Motivationskraft des mit dem Schauen des Gegenstandes verbundenen Gefühls.

3. Dies scheint mir auch für die Unterscheidung der ästhetischen Scheingefühle von den Ernstgefühlen entscheidend zu sein. Daß die sogenannten „Scheingefühle" (auch die mit Vorstellungen vergangener oder zukünftiger

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0200

Erlebnisse verbundenen Gefühle) nicht bloß „Schein" sind, geht, wie ich glaube, daraus hervor, daß sie an den Verlaufsgesetzen der übrigen Gefühle teilnehmen (z. B. Abstumpfung) und mit anderen Gefühlen Verbindungen eingehen (z. B. Ausstrahlung auf die Gesamtgefühlslage). Sie sind abgeschwächte Ernstgefühle oder besser: Gefühle, deren psychische Energie sich nicht nach der Willensseite (als Motivation), sondern nach der Vorstellungsseite (als Phantasiewirkung) entlädt. Charakteristisch ist für sie eben deshalb, daß sie zur Lebensförderung und Lebenshemmung nur in einer entfernteren Beziehung stehen („teleologischer Abstand").

Herr Utitz: 1. Zu den vier Fällen von Scheingefühlen tritt als fünfte ungemein wichtige Gruppe ihre Rolle im künstlerischen Schaffen (vgl. Heinrich Mann, Stendhal usw.).

2. Das sogenannte Dubossche Problem stammt von Augustin (Confessiones).

3. Eine Ernsteinstellung muß immer gegeben sein, wo es sich um angemessenen Kunstgenuß handelt: die auf das Kunstwerk; dadurch werden alle anderen nicht „ernst". Zwischen dieser ganz disziplinierten Betrachtungsart und jener, die naiv alles für Wirklichkeit hält, sind unzählige Übergänge, bei denen bald diese bald jene Ernsteinstellung in den Vordergrund rückt und damit auch immer ein anderer Genußgegenstand. Die Dramatiker oder Romanschriftsteller können geradezu mit diesem Wechsel rechnen und geradezu auf ihn hinarbeiten.

Herr Geiger: Ich kann nicht anerkennen, daß Ernst- und Scheingefühle nur äußerste Extreme darstellen. Der Gegensatz ist ein absoluter. Wir bemerken deutlich, wenn das Scheingefühl in Ernstgefühl umschlägt, wenn es uns bei gar zu grausigen Szenen z. B. nicht mehr gelingt, die Nichternsteinstellung festzuhalten, die innere Distanz zu wahren. Ebensowenig scheint mir der Gegensatz nur in der verminderten Wirkung der Gefühle zu liegen, denn das Erleben selbst ist verändert gegenüber der Wirklichkeit. Es ist dagegen vollkommen richtig, daß auch beim Schaffen des Künstlers Scheingefühle auftreten, die nur komplizierterer Natur sind als die im Vortrag erwähnten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0201

Kaarle S. Laurila:

Die assoziativen Faktoren des ästhetischen Eindrucks

Seit Fechners Tagen ist das Assoziationsproblem in der Ästhetik sehr eifrig behandelt worden. Die große Mannigfaltigkeit der Lösungen erklärt sich, wie auch bei anderen Problemen, aus der Unklarheit der Fragestellung. Wir müssen uns also zunächst bemühen, das Problem selbst genauer zu formulieren.

Zunächst ist klar, daß wir nicht die allgemeine Frage beleuchten wollen, welche Rolle die Assoziation überhaupt als seelische Funktion beim ästhetischen Verhalten spielt; denn das ästhetische Verhalten ist immer ein Anschauen, Wahrnehmen und Auffassen, und es ist deshalb anzunehmen, daß die Assoziation als seelische Funktion bei diesem Wahrnehmen und Auffassen im allgemeinen dieselbe Rolle spielt, wie bei allem Wahrnehmen und Auffassen. Dem spezifisch ästhetischen Assoziationsproblem, das uns hier beschäftigen soll, müssen wir etwa folgende Fassung geben: Sind die sogenannten assoziierten Vorstellungen als rechtmäßige Faktoren des ästhetischen Eindrucks anzuerkennen, und wenn dem so ist, welche Bedeutung haben sie als solche?

Aber auch diese Fassung ist nicht eindeutig, solange nicht über den Begriff „Assoziation" und den darauf beruhenden Begriff „assoziierte Vorstellung" eine Verständigung erzielt ist. In einer Beziehung kann nun auch der Begriff „assoziierte Vorstellung" gleich eingeschränkt werden. Die Assoziation selbst als seelische Funktion ist allerdings eine sehr allgemeine Erscheinung. Darunter muß wohl in ihrem weitesten Sinne diejenige zwischen den Bewußtseinselementen bestehende gegenseitige Kohäsion verstanden werden, infolge deren ein Bewußtseinselement die Kraft hat, sozusagen ganz mechanisch ein anderes Element hervorzurufen auf Grund bestimmter Beziehungen, welche zwischen dem hervorrufenden und hervorgerufenen Element vorhanden sind. Wenn speziell von der Assoziation der Vorstellungen die Rede ist, welche uns hier vornehmlich beschäftigt, ist man sich so ziemlich darüber einig, daß diese „Beziehungen" in der Ähnlichkeit und Kontiguität bestehen. Aus diesem allgemeinen Begriff der Assoziation würde sich aber, wenn keine weiteren Einschränkungen hinzukommen, eine sehr weite Fassung für den Begriff „assoziierte Vorstellung" ergeben. Demnach wäre ja jede Vorstellung als „assoziierte Vorstellung" zu bezeichnen, zu deren Auftauchen im Bewußtsein irgendeine andere Vorstellung durch Ähnlichkeit oder Kontiguität mitgewirkt hat. Da nun aber wohl zum Auftauchen aller Vorstellungen eine Assoziation von irgendeiner anderen Vor-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0202

stellung aus immer mehr oder weniger mitwirkt, wären demnach am Ende alle Vorstellungen „assoziierte Vorstellungen". Dann hätte aber die ganze Bezeichnung keinen Zweck und vernünftigen Sinn mehr. Schon daraus ergibt sich, daß der Begriff „assoziierte Vorstellung" bedeutend enger gefaßt werden muß. Wenn man sich vorläufig mit einer rein negativen Einschränkung begnügt, kann man schon hier feststellen: „assoziiert" darf eine Vorstellung noch nicht deshalb genannt werden, wenn auch die Assoziation zu ihrem Auftauchen im Bewußtsein mitgewirkt hat, vielmehr assoziiert im eigentlichen Sinne sind nur diejenigen Vorstellungen, welche unmittelbare Produkte der Assoziation sind, ihre Entstehung also nicht auch der Assoziation, sondern der Assoziation allein verdanken, und welche außerdem diese Natur der „bloß assoziierten" Vorstellungen beibehalten. — Diese positive Fassung der Einschränkung ist aber noch allzu allgemein gehalten und unklar, um das Problem eindeutig zu machen.

Die Eigenart der assoziierten Vorstellungen kann auch nicht positiv näher bestimmt werden, solange man die assoziierten Vorstellungen sozusagen in abstracto nimmt. Keine assoziierte Vorstellung ist assoziiert im allgemeinen, sondern immer nur im Verhältnis zu einem anderen, assoziierenden Bewußtseinselement. Dieses eigenartige Verhältnis zu einem anderen Bewußtseinselement macht die assoziierte Vorstellung zu einer assoziierten, und nur aus diesem Verhältnis heraus kann also die Natur der Assoziiertheit erkannt werden.

Welches ist nun dieses Verhältnis? Was ist das Charakteristische dafür? Hier, wo es sich nur um eine ganz kurze propädeutische Beschreibung der Natur der assoziierten Vorstellungen handelt, würde ich sagen: die Assoziiertheit ist gekennzeichnet einerseits durch eine gegenseitige Verkettung, durch einen Berührungspunkt, durch etwas Gemeinsames, was eben entweder in einer Ähnlichkeit oder in einer Kontiguität besteht. Zugleich ist aber diese Verkettung nicht ein Ineinander-, sondern ein Außereinanderliegen. Und es kann auch nichts anderes sein, solange das vereinigende Band nur in der Ähnlichkeit oder Kontiguität besteht. Wenn aber zwei miteinander assoziierte Bewußtseinselemente einmal nicht mehr neben- und außereinander liegen, dann sind sie nicht mehr miteinander bloß assoziiert. Aus dem Verhältnis der Assoziiertheit ist dann etwas anderes geworden. Eine assoziierte Vorstellung in dem Sinne, den ich für richtig und für Klarheit bringend halte, ist also immer eine Abschweifung und Ablenkung von dem Gegebenen, assoziierend Wirkenden, schon deshalb, weil es etwas anderes, in dem Gegebenen nicht Enthaltenes ist, etwas, was mit dem Gegebenen nur irgendwie zusammenhängt, nämlich eben durch Ähnlichkeit oder Kontiguität, dabei aber seine ganz geschiedene Sonderexistenz hat.

Wir geben also hier dem Ausdruck „assoziierte Vorstellung" einen bedeutend engeren Sinn, als es gewöhnlich geschieht. So werden wir der Lösung der Frage näher kommen, ob die assoziierten Vorstellungen rechtmäßige Faktoren des ästhetischen Eindrucks sind oder nicht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0203

Diese Frage nun ist, glaube ich, am besten nicht direkt zu beantworten, sondern auf einem Umwege. Ob die assoziierten Vorstellungen beim Zustandekommen des ästhetischen Eindrucks eine Rolle spielen und welche, das wird sich am besten ergeben, wenn wir untersuchen, welches überhaupt die Faktoren des ästhetischen Eindrucks sind. Man könnte dieser Frage auch eine andere Form geben, nämlich diese: was gehört zum ästhetischen (d. h. ästhetisch betrachteten) Gegenstand?

Zum ästhetischen Gegenstand gehört nun immer allererst etwas sinnlich Wahrnehmbares. Bei einem Gemälde z. B. besteht der erste Faktor in Empfindungen von Form und Farbe, bei einem Werk der Tonkunst in Klangempfindungen, bei einem Werk der Poesie entweder in Gesichts- oder Gehörsempfindungen usw. Diesen ersten Faktor im ästhetischen Eindruck der Kunstwerke nennt man nun gewöhnlich im Anschluß an die Terminologie Fechners den direkten Faktor.

Es ist nun jedoch offenbar, daß dieser direkte Faktor allein den ästhetischen Eindruck nicht zustande bringen kann. Oft ist seine Wirkung nur ganz winzig. Man denke z. B. an die optischen Wortgebilde und an den Anteil, den sie als solche an dem Eindruck eines Romans oder eines sonstigen poetischen Werkes haben. Aber auch in den bildenden Künsten, wo der direkte Faktor so überaus bedeutungsvoll zu sein scheint, erweist er sich beim näheren Zusehen als völlig unzulänglich zum Zustandebringen eines ästhetischen Eindrucks. Was ist denn tatsächlich in dem direkten Faktor enthalten, d. h. was ist uns z. B. in einem Gemälde wirklich unmittelbar gegeben? Ein Stück Leinwand mit Farbenflecken von wechselnder Form und Ausdehnung. Nur das empfinden wir direkt. Darauf allein kann aber noch kein ästhetischer Eindruck beruhen. Damit das direkt Empfundene ästhetisch wirke, muß es erfaßt, in seiner Bedeutung erkannt — kurz: apperzipiert werden. Es sind also interpretierende, deutende Vorstellungen nötig.

Diesen zweiten Faktor können wir etwa den apperzeptiven Faktor nennen. Ihn machen diejenigen Vorstellungen aus, welche das unmittelbar Gegebene hervorrufen muß, um erfaßt, interpretiert, in seiner Bedeutung erkannt zu werden. In Übereinstimmung mit Volkelt nenne ich diese Vorstellungen mit einem gemeinsamen Namen Bedeutungsvorstellungen.

Es ist nun natürlich äußerst wichtig, den Umkreis und die Eigenart dieser Bedeutungsvorstellungen näher zu bestimmen. Ihre allgemeine Definition ist ja schon in dem Namen selbst enthalten. Bedeutungsvorstellungen sind alle diejenigen Vorstellungen, welche zur allseitigen und möglichst erschöpfenden Erfassung der Bedeutung einer Erscheinung nötig sind. Durch diese Definition ist auch der Umkreis des Begriffes in großen Zügen bestimmt. Doch nicht in dem Sinne, daß z. B. einem bestimmten Kunstwerke gegenüber alle Betrachter genau dieselben Bedeutungsvorstellungen haben müßten, um von dem Werke einen ästhetischen Eindruck zu gewinnen. Nur die äußersten Grenzen des Vorstellungsgebiets, die großen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0204

Umrisse der „Apperzeptionsmasse“ sind in Hauptzügen bestimmt, aus dieser Masse aber kann der eine mehr, der andere weniger gebrauchen und der eine dieses, der andere jenes. Durch diese individuellen Abweichungen, welche sich in den Bedeutungsvorstellungen der verschiedenen Menschen auch demselben Kunstwerk gegenüber bemerkbar machen, wird jedoch nicht die ganze Grenzbestimmung der Bedeutungsvorstellungen illusorisch. Denn wenn auch bei dem einen diese, bei dem anderen jene Bedeutungsvorstellungen auftauchen, müssen doch alle diese Vorstellungen zu der für den betreffenden Fall „erlaubten?“ Masse gehören. Und man kann hinzufügen: zu einer absolut erschöpfenden Erfassung der Bedeutung der betreffenden Erscheinung wären alle diese Vorstellungen nötig. — Übrigens existieren ähnliche individuelle Abweichungen auch in bezug auf den direkten Faktor, und dennoch ist es praktisch genügend bestimmt, was zum direkten Faktor gehört, was nicht.

Aber noch in einem anderen Sinne ist der Umkreis der Bedeutungsvorstellungen eine wechselnde Größe. Auch derselbe Gegenstand kann je nach den Umständen sehr verschiedene „Bedeutungen“ haben. Bei der ästhetischen Betrachtung handelt es sich nämlich nicht um eine ein für allemal festgestellte Bedeutung der Dinge, auch nicht um diejenige Bedeutung, welche die Dinge etwa im praktischen Leben oder naturgesetzlich haben, sondern um die gefühlsmäßige Bedeutung der Dinge. Wenn speziell von der Kunst die Rede ist, handelt es sich um diejenige gefühlsmäßige Bedeutung, welche eine Erscheinung in den Augen des Künstlers gehabt hat und die er gerade durch sein Kunstwerk uns wahrnehmbar machen will. Nun kann aber auch dieselbe Erscheinung für das Gefühlsleben des Künstlers verschiedene „Bedeutungen“ haben, je nachdem, von welcher Seite und in welchem Zusammenhang er sie betrachtet. Dadurch werden nun natürlich auch verschiedene Bedeutungsvorstellungen bedingt. Denn die Bedeutungsvorstellungen müssen nur immer diejenige Bedeutung wahrnehmbar und faßbar machen, welche der Gegenstand in dem betreffenden Falle für das Gefühlsleben des Künstlers gehabt hat. Ein karikiertes Bild einer großen Persönlichkeit des öffentlichen Lebens setzt zu seinem künstlerischen Verständnis andere Bedeutungsvorstellungen voraus, als etwa ein warmes, begeistertes Lobgedicht zu seiner Ehre. Und doch beziehen sich die Bedeutungsvorstellungen in diesen beiden Fällen auf denselben Gegenstand, der in seiner tatsächlichen Beschaffenheit genommen, aber nur von verschiedenen Seiten betrachtet ist.

Noch erheblich mehr können die Bedeutungsvorstellungen auch desselben Gegenstandes dann voneinander abweichen, wenn die symbolische Bedeutung der Dinge in Frage kommt; und auf dem ästhetischen Gebiet ist dies ja in äußerst reichem Maße der Fall. Ohne auf die ästhetische Symbolik hier näher einzugehen, bemerke ich nur, daß ich den Begriff „Bedeutungsvorstellung“ in einem so weiten Sinne nehme, daß ich die symbolischen Bedeutungsvorstellungen nur für eine Sonderart der Bedeutungsvorstellungen halte. Oft ist es sogar schwierig, einen Unterschied zwischen einer symbolischen und gewöhnlichen Bedeutungsvorstellung auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0205

dem ästhetischen Gebiet zu machen. Wo liegt diese Grenze z. B. auf dem Gebiet der Wortbedeutungen? Denn streng genommen ist ja jedes optische oder akustische Wortgebilde ein Symbol. Man spricht aber daneben noch von besonderer symbolischer Wortbedeutung.

Wenn man sich nun die große Rolle vergegenwärtigt, welche die Symbolik auf dem ästhetischen Gebiet spielt, muß es einem einleuchten, daß die „Bedeutung" einer Erscheinung hier keine konstante Größe sein kann, sondern daß sie immer nach Umständen wechseln muß. Die Einsicht, daß zur ästhetischen Apperzeption auch desselben Gegenstandes immer nach Umständen verschiedene Bedeutungsvorstellungen nötig sein können, ist unerläßlich zum Verständnis der Eigenart der ästhetischen Bedeutungsvorstellungen. Durch diese Beweglichkeit verliert der Begriff „Bedeutungsvorstellung" keineswegs seinen guten festen Sinn.

Die entscheidenden Merkmale des Begriffes „Bedeutungsvorstellung" liegen jedoch begründet in dem Verhältnis der Bedeutungsvorstellungen zu dem „Gegebenen", dessen Bedeutung sie eben interpretieren. Wesentlich für dieses Verhältnis ist nun eben das Ineinanderliegen, das Ineinanderenthaltensein. Wenn das Verhältnis mit einem Wort bezeichnet werden muß, würde mir das Wort „Verschmelzung" am geeignetsten erscheinen. Der von Karl Groos gebrauchte Terminus „Verwachsung" oder „Verwebung" besagt sachlich dasselbe.[1]) Doch scheint mir das Wort „Verschmelzung" in seiner ureigentlichen Bedeutung den Tatbestand noch treffender zu bezeichnen als die Ausdrücke „Verwachsung" und „Verwebung", welche beide auf ein von vornherein bestehendes Ineinanderliegen deuten. Aber jedenfalls handelt es sich hier nur um terminologische Differenzen. In der Art und Weise, in welcher Groos die „Verwachsung" näher erklärt, erkenne ich eine vollkommen richtige Analyse der Natur der Bedeutungsvorstellungen, obgleich Groos diesen Terminus nicht gebraucht.[2])

Die Hauptsache ist nur das Ineinanderliegen. Weil das, was uns durch die Bedeutungsvorstellung zum Bewußtsein gebracht wird, in dem Gegebenen selbst liegt, lenkt Bedeutungsvorstellung nicht von dem Gegebenen ab, sondern vielmehr beständig darauf zurück. Jede Bedeutungsvorstellung öffnet uns gewissermaßen im Gegebenen ein Fenster, durch welches wir immer tiefer in dasselbe hineinblicken und wahrnehmen können, was alles darin verborgen liegt.

Eine äußerst wichtige Frage ist nun, wie der Inhalt der Bedeutungsvorstellungen in dem Gegebenen vorhanden sein muß, um als ein immanent ästhetisches Element gelten zu dürfen. Volkelt stellt die Forderung auf: „Überall finden die Bedeutungsvorstellungen nur unter der Voraussetzung ästhetische Verwendung, daß sie an dem ästhetischen Gegenstand in sinnlicher Ausprägung hervortreten."[3]) Unbestreitbar ist dies eine prinzipiell

---

[1]) Der ästh. Genuß S. 90.
[2]) Der ästh. Genuß S. 88 ff.
[3]) System I S. 136.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0206

berechtigte und notwendige Forderung. Sie gilt jedoch nur unter einem starken Vorbehalt, den Volkelt selbst allerdings einsieht, aber meiner Ansicht nach nicht in seiner vollen Ausdehnung anerkennt. — Alle Vorstellungen, welche zum Verständnis eines Kunstwerkes nötig sind, müssen zwar an dem Kunstwerke selbst sinnlich ausgeprägt sein, aber — und hier kommt der Vorbehalt —: nur soweit es sich nicht um Bedeutungsvorstellungen handelt, welche der Künstler bei seinem Publikum ohne weiteres voraussetzen darf. Solche Vorstellungen durch sinnliche Ausprägung bei dem Betrachter heraufbeschwören, wäre ja erstens unnütz; es wäre aber oft auch unmöglich. Wenn man nur bedenkt, welche Menge von Vorstellungen dazu nötig ist, um z. B. ein Gemälde mit religiösem, mythologischem, historischem Stoff befriedigend ästhetisch zu apperzipieren, sieht man wohl ein, daß es eine ganz ungeheure und unerfüllbare Forderung wäre, zu verlangen, daß alle Bedeutungsvorstellungen, welche zum ästhetischen Verständnis solcher Werke nötig sind, an den Werken selbst restlos sinnlich ausgeprägt sein sollten. Wie vollkommen verständnislos würde einer z. B. allen solchen Gemälden gegenüberstehen, welche die Lebens- und Leidensgeschichte Christi oder der Jungfrau Maria darstellen, wenn ihm diese Personen und ihre Bedeutung im voraus ganz unbekannt wären! Von legendarischen, mythologischen und ländlich und zeitlich bestimmten historischen Persönlichkeiten und Stoffen wollen wir gar nicht reden. Die Behandlung solcher Stoffe wäre wenigstens für den bildenden Künstler völlig unmöglich, wenn er nicht bei seinem Publikum einen reichen Fonds von bereitstehenden Bedeutungsvorstellungen voraussetzen dürfte, die der Betrachter seiner Darstellung entgegenbringt. Natürlich darf der Künstler nur dann auf diesen beim Publikum bereitstehenden Vorstellungsfonds rechnen, wenn er sein Werk so zu gestalten weiß, daß dieses jenen Fonds durch seine bezwingende Kraft in Bewegung setzt und herbeiruft. Und weiter müssen diese bereitstehenden Vorstellungen mit dem im Kunstwerk anschaulich Dargebotenen eben verschmelzen, es notwendig deuten oder ergänzen, so daß sie nicht daneben, sondern darin gesehen werden. Wenn diese Bedingungen erfüllt sind, dann sind auch diese bei dem Betrachter bereitstehenden Vorstellungen als rechtmäßige Faktoren des ästhetischen Eindrucks anzuerkennen. Wenn dem nicht so wäre, dann wären ja z. B. die symbolischen Bedeutungsvorstellungen, welche doch eine so eminente ästhetische Bedeutung haben, nicht als ein immanent ästhetischer Bestandteil anzuerkennen, sondern nur etwas Außerästhetisches, „ein Notbehelf". Wann finden nämlich die symbolischen Vorstellungen ihre volle Ausprägung im Sinnlichen? Wie wäre z. B. im Kreuz bald das Christentum, bald das Schwere des Schicksals sinnlich ausgeprägt? Und doch können wir unbestreitbar bald das eine, bald das andere darin sehen. Diese Vorstellungen legt aber der Betrachter selbst ins Kreuz hinein, wenn er durch den Zusammenhang dazu angetrieben wird.

Außer den Empfindungen, welche das sinnlich Gegebene als solches hervorruft, und den dieses sinnlich Gegebene interpretierenden Bedeutungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0207

vorstellungen, welche beide unbestreitbar als Faktoren des ästhetischen Eindrucks anzuerkennen sind, regt nun jedes Kunstwerk und jeder Gegenstand überhaupt noch eine unbegrenzte Menge weiterer Vorstellungen an, welche gerade assoziierte Vorstellungen heißen. Und die eigentliche Streitfrage besteht ja eben darin, ob auch diese assoziierten Vorstellungen als rechtmäßiger Faktor des ästhetischen Eindrucks anzuerkennen sind.

Um diese Frage zu beantworten, muß man allererst die Bedeutungsvorstellungen und die assoziierten Vorstellungen voneinander unterscheiden können. Allerdings ist dieser Unterschied fließend; es besteht keine Kluft zwischen den beiden, sondern ein Übergang von dem einen zum andern ist möglich. Ein prinzipieller Unterschied ist meiner Ansicht nach jedoch vorhanden, und er ergibt sich schon aus dem, was im Vorangehenden über die assoziierten und zuletzt über die Bedeutungsvorstellungen gesagt ist.

Entscheidend hierbei ist das Verhältnis der hervorgerufenen Vorstellung zu der hervorrufenden oder zu dem unmittelbar Gegebenen. Wo eine Bedeutungsvorstellung vorliegt, ist dieses Verhältnis eine Verschmelzung, ein Ineinanderenthaltensein, wo eine assoziierte Vorstellung vorliegt, ist es eine Koordination, ein Außereinanderliegen.

Eine assoziierte Vorstellung ist im Verhältnis zu dem Gegebenen etwas anderes, eine selbständige, von dem Gegebenen deutlich zu unterscheidende Individualität, die ihre Sonderexistenz außerhalb des Gegebenen hat und woran das Gegebene durch irgendeinen Berührungspunkt nur e r i n n e r t. Eine Bedeutungsvorstellung ist von dem Gegebenen nicht zu unterscheiden, sie ist nichts anderes daneben, sondern ein Bestandteil darin, zu seinem Inhalt gehörend oder ihn ausmachend, die Innenseite des äußerlich Gegebenen. Wenn ich z. B. einer Vorstellung von „Alt-Heidelberg" beiwohne und im Hintergrunde der Bühne eine Kulisse sehe, woran die Stadt Heidelberg abgebildet ist, so taucht in meinem Bewußtsein natürlich die Vorstellung von Heidelberg auf. Man könnte nun meinen, dies sei eine durch Ähnlichkeit hervorgerufene assoziierte Vorstellung. Es kann ja auch möglich sein, daß diese Vorstellung bloß auf der Stufe der Assoziation bleibt, besonders, wenn die Kulisse schlecht gemalt ist, oder der Zuschauer sich nicht zur ästhetischen Betrachtung hineintreiben läßt. Dann ist das Bild an der Kulisse eine Sache für sich und die Vorstellung von Heidelberg eine andere danebenliegende Sache, woran ich nur durch die Kulisse erinnert werde. Es besteht eine Koordination. Dann hat aber auch die Kulisse ihren Bühnenzweck verfehlt, es entsteht keine ästhetische Illusion, welche die Kulisse doch erzeugen sollte. Soll es zu der ästhetischen Illusion kommen, dann muß die durch die Kulisse hervorgerufene Vorstellung zu einer B e d e u t u n g s v o r s t e l l u n g werden. Wird sie aber das, dann existieren für mich nicht mehr zwei voneinander unterscheidbare und unterschiedene Sachen: die Kulisse und die Vorstellung von Heidelberg, sondern beides ist eins geworden: in der Kulisse sehe ich Heidelberg, das Bild i s t für mich Heidelberg. Dann ist auch die Vorstellung von Heidelberg keine Abschweifung von dem sinnlich Gegebenen (der Kulisse), sondern im Gegenteil eine Vertiefung in ihren Sinn und in ihre Bedeutung, eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0208

Erfassung und Aneignung ihres Inhalts. Wenn mir nun wiederum bei der Betrachtung des Kulissenbildes allerlei einfällt, was sich irgendwie mit Heidelberg berührt: persönliche Erlebnisse aus eigenem Aufenthalte dort, Ereignisse aus der Geschichte der Stadt, andere Städte, die eine Ähnlichkeit mit Heidelberg haben und dergleichen mehr, so sind das natürlich bloß assoziierte Vorstellungen, und sie bedingen gleich auch eine Abschweifung von dem Gegebenen. Diese Einfälle kann ich nicht sub cum et in dem Bilde sehen, denn sie liegen nicht darin, sondern gehen darüber hinaus, und wenn ich mich diesen Vorstellungen hingeben will, muß ich das Bild verlassen.

Ich finde also, daß der Unterschied zwischen bloß assoziierten und Bedeutungsvorstellungen innerlich tief und prinzipiell ist, obgleich zwischen ihnen keine äußerlich feststellbare auffallende Kluft besteht.

Halte ich nun an dieser Bedeutung der assoziierten Vorstellungen fest, kann es für mich nicht zweifelhaft sein, wie die Frage nach der ästhetischen Bedeutung und Rolle dieser Vorstellungen zu beantworten ist. Assoziierte Vorstellungen sind meiner Ansicht nach nicht als Faktoren des ästhetischen Eindrucks anzuerkennen. Hiermit stelle ich mich in dieser Frage auf den Standpunkt, den Lipps sehr entschieden und scharf und Groos in etwas gemilderter Form vertreten und dem meiner Ansicht nach auch Volkelt sachlich nicht fern steht, obgleich er auch hier, seinem allgemeinen „Sowohl — als auch"-Standpunkt treu, sich gewissermaßen scheut, den äußersten Schritt zu tun.

Auf die Gründe, die mir hierbei entscheidend sind, kann ich hier nur in äußerster Kürze hinweisen.

Ich muß die assoziierten Vorstellungen aus der ästhetischen Betrachtung ausschließen, erstens deshalb, weil durch ihre Mitwirkung zum ästhetischen Eindruck das ästhetische Verhalten unmöglich gemacht würde. Das ästhetische Verhalten ist für mich ein Verweilen bei dem jeweilig Gegebenen; die assoziierten Vorstellungen aber bedeuten immer eine Abschweifung und Ablenkung von dem Gegebenen. Wenn diese Vorstellungen bei der ästhetischen Betrachtung mitspielen dürften, würde es nie zu einer ästhetischen Betrachtung kommen können. Wer z. B. ein Porträt ästhetisch betrachten soll, sich aber dabei allerlei Assoziationen hingibt, welche das Porträt in ihm hervorruft, der betrachtet ja im Grunde gar nicht das Porträt, sondern benutzt es nur zum Ausgangspunkt für seine Vorstellungsausflüge.

Die Unvereinbarkeit der assoziierten Vorstellungen mit dem ästhetischen Verhalten ergibt sich auch, wenn man von dem ästhetischen Eindruck ausgeht. Der ästhetische Eindruck eines Gegenstandes ist sein reiner unmittelbarer Gefühlseindruck, d. h. derjenige Eindruck, den der Gegenstand selbst als solcher, von allen Beziehungen losgelöst, auf das Gefühlsleben macht. Schon aus diesem Begriff des ästhetischen Eindrucks folgt, daß assoziierte Vorstellungen zu seinen Faktoren nicht gehören dürfen. Würden nämlich auch diejenigen Vorstellungen, welche ein Gegenstand assoziativ anregt, zu dem ästhetischen Eindruck des Gegenstandes beitragen dürfen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0209

dann wäre ja dieser Eindruck nie der eigene Eindruck des Gegenstandes, sondern eine Resultante, zu der auch gänzlich außerhalb des Gegenstandes liegende Faktoren mitgewirkt hätten, und somit auch kein ästhetischer Eindruck.

Diese grundsätzliche Unvereinbarkeit der assoziierten Vorstellungen mit der Natur des ästhetischen Verhaltens ist meiner Ansicht nach der wichtigste Grund zur Ausschließung dieser Vorstellungen aus der ästhetischen Betrachtung. Dieser Grund ist um so mehr zu betonen, da er meines Wissens bis jetzt verhältnismäßig wenig berücksichtigt worden ist.

Dagegen ist immer reichlich berücksichtigt worden der zweite Grund gegen die ästhetische Verwertbarkeit der assoziierten Vorstellungen, nämlich der Grund, daß die Mitwirkung der assoziierten Vorstellungen zum ästhetischen Eindruck alle ästhetische Beurteilung unmöglich machen würde. Ich brauche deshalb diesen Grund nur zu erwähnen und festzustellen, daß dem wirklich so ist. Das ästhetische Urteil ist ja nur eine Feststellung des ästhetischen Eindrucks und Nachweisung seiner Gründe. Damit dieses Urteil richtig wäre, muß ja vor allem der zu beurteilende Gegenstand selbst und nichts anderes auf den Beurteiler gewirkt haben. Wo aber assoziierte Vorstellungen mit im Spiele sind, da hat eben der Gegenstand selbst nicht allein gewirkt, sondern auch etwas anderes. Der Eindruck, der im Betrachter entsteht, ist also nicht der eigene Eindruck des Gegenstandes, und folglich ist auch das Urteil kein Urteil über den zu beurteilenden Gegenstand. — Nebenbei bemerkt besteht auch die schwierigste Aufgabe eines Kunstkritikers gerade in der Eliminierung der auf allerlei Assoziationen beruhenden Gefühlswirkungen.

Der dritte Grund, welcher die Ausschließung des assoziativen Faktors fordert, ist der, daß im Grunde auch alles künstlerische Schaffen unmöglich wird, wenn auch die assoziierten Vorstellungen mit ihren Gefühlstönen die Wirkung mitbestimmen dürfen, welche das Kunstwerk auf den Empfänger macht. Der assoziative Faktor würde die Wirkung des Kunstwerkes vollständig unberechenbar machen. Es ist ja unmöglich, vorauszuahnen, zu welchen Assoziationen ein Gegenstand Anlaß geben wird, denn von jedem Punkt liegt ja der Weg der Assoziation nach jeder möglichen Richtung offen. Ein Holzkreuz oder ein vergilbtes Papierblatt, eine Drehorgelmelodie oder eine gepreßte Blume können gelegentlich tiefer rührende Assoziationen hervorrufen, als die hervorragendsten Gemälde, Symphonien oder Dichtungen. Was hätte es dann für einen Sinn, seine inneren Bilder planmäßig äußerlich zu gestalten und sie zu möglichst ausdrucksvollen, anschaulichen Trägern und Vermittlern der eigenen Stimmungen und Gefühlsregungen zu machen, wenn die Empfänger sich doch gar nicht an diese Bilder halten und nur diese auf sich wirken lassen, sondern sie nur zu Ausgangspunkten ihrer freien Vorstellungsausflüge benutzen würden? Einige planlos auf die Leinwand hingeworfene Farbenflecke könnten ja dann eventuell mehr leisten, als das vollendetste Gemälde, ein grober Marmorblock mehr, als eine fertige Statue usw. — Kurz: das planmäßige, auf bestimmte Gefühlswirkungen bewußt oder unbewußt hinzielende künst-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0210

lerische Gestalten würde dann zwecklos sein. Und damit ist im Grunde gesagt: das künstlerische Schaffen wäre unmöglich geworden, denn alles künstlerische Schaffen setzt eine bewußt oder unbewußt planmäßige Gestaltung voraus.

Diskussion:

Herr Schmalenbach: Herr Laurila bestreitet das Beteiligtsein des seit Fechner als notwendig behaupteten assoziativen Faktors am spezifisch ästhetischen Eindruck (genauer: am ästhetischen Eindruck, insofern er ästhetisch und rein ist). Wie er das macht, scheint mir einigermaßen merkwürdig; er sagt: um die Frage zu beantworten, müssen wir erst den Begriff der Assoziation definieren; wenn dieser „einen vernünftigen Sinn geben" soll, darf darunter nicht jede im Bewußtsein vorhandene, aber nicht unmittelbar einem sinnlichen Reiz entstammende Vorstellung verstanden werden, sondern nur die, die „sich bei innerem Auseinanderliegen doch aneinanderketten". Ich weiß nicht, ob es nicht besser gewesen wäre, statt nach dem „vernünftigen Sinn" lieber nach dem historischen Sinn zu fragen, der sich dann schon als vernünftig herausgestellt hätte. Jedenfalls aber durfte jener „vernünftige Sinn" nicht bei der Polemik vorausgesetzt werden: es ist freilich ein leichtes, die alte Behauptung der Notwendigkeit eines assoziativen Faktors zu bestreiten, wenn man darunter etwas anderes versteht. Das hat man denn bisher auch nicht getan und nicht tun können, auch Lipps, Groos und Volkelt, die Laurila für sich anführt, nicht in dieser Weise. — Was aber die Sache selbst betrifft, so scheint Herr Laurila mir nicht im mindesten über die älteren Bestimmungen hinauszugehen: auch L. nimmt ja einen „indirekten Faktor" an, nur nennt er ihn im Anschluß an Volkelt den „apperzeptiven Faktor" oder die „Bedeutungsvorstellungen". Das bleibt eine rein terminologische Festlegung, wenn nicht die Differenzen gegenüber dem alten Assoziationsbegriff angegeben werden. Diese Differenzen unterscheiden sich aber nicht im mindesten von denen, die auch schon von Külpe, Groos u. a. (in stets steigender Präzision) als die Merkmale der spezifisch ästhetischen Assoziationen (die damals nämlich noch so hießen) bestimmt worden sind. Bereits Fechner hat ja nicht alle Assoziationen als ästhetische zugelassen, und seitdem ist man bemüht gewesen, die Assoziationen überhaupt immer mehr einzuschränken, um so die ästhetisch unumgänglichen zurückzuhalten. Laurila tut ja — von seiner terminologischen Bestimmung abgesehen — nichts anderes, aber ich finde nicht, daß er über Groos und sogar schon Külpe wesentlich hinausgekommen ist. Laurila stellte, wenn ich richtig sehe, zwei Forderungen auf: der indirekte Faktor darf nicht individuell, muß allgemein sein, und er muß mit dem direkten Faktor „verschmelzen": das erste findet sich angedeutet schon bei Fechner, und seitdem in ständig wachsender Präzision bei allen Psychologen, das zweite bereits bei Külpe und zumindest bei Groos („Verwachsung"). — Wie dem aber auch sei, die eigentlich modernen Fragen scheinen mir jedenfalls viel tiefer zu liegen, Fragen, die wirklich die gesamte Problematik des indirekten Faktors zeigen und in der Künstlerwelt selbst umstritten sind. Wie weit gehört z. B. der Zweck einer Architektur zu dieser selbst hinzu? oder noch drastischer: wie weit ist es wichtig, daß auf einem Bilde ein heiliger Sebastian als heiliger Sebastian, nicht als ein bloßer so oder so umgrenzter und zur Umgebung gestimmter Farbfleck erkannt werde? hat der Sensualismus recht, oder haben jene Jüngeren recht, die den Sensualismus jetzt schon wieder leise zu überwinden beginnen?

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0211

Herr Hruban: Für mich ist das Problem doch komplizierter, als es der Herr Vortragende dargestellt hat. Gewiß muß der kritische Betrachter eines Kunstwerks alle assoziativen Vorstellungen auszuscheiden vermögen, der Kritiker soll die Kunstwerke nur nach ihren eigenen Werten beurteilen. Aber wenn auch der assoziative Faktor den Wert eines Kunstwerkes nicht erhöht, so ist er doch geeignet, die ästhetische Bewußtseinslage zu fördern. Für Guillaume Dubufe gehört sogar die Vorstellung ganzer historischer Entwicklungen als wesentlicher Bestandteil zur ästhetischen Anschauung von Kunstwerken. Aus wie verschiedenen Gebieten die ästhetischen Faktoren stammen, die zu integrierenden Bestandteilen des ästhetischen Eindrucks werden können, beweisen die Versuche von Emma von Ritoók mit Werken der Malerei. „Es ist fraglich, ob nicht sogar assoziative Vorstellungen der Verwendung und des Besitzes ebenfalls als ästhetische zu betrachten sind." (Zeitschr. f. Ästhetik V, 4, 1910, S. 520.) Selbstbeobachtung bestätigt mir, daß die Intensität des ästhetischen Eindrucks eines Naturausschnittes durch eine Erinnerungsvorstellung, besonders aus dem Gebiete der Kunst, gesteigert werden kann. Daß es sich bei dem Auffassen von Kunstwerken oft ebenso verhält, ließe sich wohl durch zahlreiche Beispiele belegen. Die heutige Vorherrschaft der Musik vor den bildenden Künsten bedeutet an sich schon eine Betonung des assoziativen Faktors bei der ästhetischen Auffassung. In der Wagnerschen Musik kann man das Leitmotiv geradezu als ein Mittel zur Weckung sowohl von Bedeutungs- wie von Assoziationsvorstellungen bezeichnen, allerdings mit der Maßgabe, daß alle Vorstellungen zugleich in eine bestimmte Richtung gelenkt oder auf einen Punkt konzentriert werden. Auch nach dem Programm der futuristischen Richtung in der Malerei, die doch, wie man auch über sie urteilen mag, jedenfalls der künstlerische Ausdruck moderner ästhetischer Bewußtseinslagen sein will, soll das Bild eine Synthese von dem sein, dessen sich der Mensch erinnert, und was er sieht. Joannes Ciampini bietet im 12. Kapitel seiner Vetera monumenta (1690) eine kurzgefaßte Ästhetik der Mosaiken. Unter anderem liest man da: „. . . sie (die Mosaiken) würden . . . die Augen täuschen, daß man meinen möchte, nicht vor einer Mosaikarbeit, sondern vor einem gemalten Bilde zu stehen." Dies bedeutet schon gegen die altchristliche Mosaik das Übergewicht der Malerei, das Heranrücken einer Zeit, die das Leben in der sensibleren Malerei dargestellt zu sehen verlangt. Auch eigene Versuche führten mich zu der Erkenntnis, daß die Fähigkeit, ästhetische Werte zu erfassen, mit der steigenden Möglichkeit der assoziativen Vorstellung sich erhöht.

Ich kann meine Folgerungen dahin zusammenfassen: assoziative Faktoren dürfen unsere Urteile über die ästhetischen Werte von Kunstwerken nicht färben; sie sind jedoch in ästhetischer Anschauung insoweit zulässig, als wir sie zur Steigerung des ästhetischen Durchdringens der Anschauungsobjekte auszunutzen vermögen. Für die ästhetische Erziehung ergeben sich daraus leicht praktische Folgerungen. Das Ziel der ästhetischen Selbsterziehung ist die Fähigkeit, in jedem Falle auch ohne Zuhilfenahme assoziativer Faktoren ein rein ästhetisches Verhalten betätigen zu können.

Herr Kuntze: Welche Unterscheidung besteht zwischen assoziativer Vorstellung und Bedeutungsvorstellung, insbesondere da der assoziative Faktor scharf verworfen wird im Sinne des ästhetischen Eindrucks, dagegen Bedeutungsvorstellung gefordert wird?

Herr Laurila: Herr Schmalenbach hat, soweit ich ihn verstanden habe, behauptet, ich hätte die Ansichten der von mir erwähnten Ästhetiker nicht

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0212

richtig wiedergegeben. Ich stütze mich jedoch auf ihre eigenen Äußerungen. Lipps sagt in seinem ästhetischen Hauptwerk von den „assoziativen Faktoren des ästhetischen Objektes“: „Nun — solche assoziative Faktoren gibt es überhaupt nicht.“ Diese Ansicht hat er weiter entwickelt und seitdem auch wohl nicht geändert. Für meine Ausführungen über Groos verweise ich auf sein Buch über den „Ästhetischen Genuß“ und für Volkelt auf den I. Band seines „Systems der Ästhetik“.

Zur Beantwortung der Frage, was durch die von mir vorgenommene Unterscheidung eigentlich gewonnen sei, ist folgendes festzustellen. Einigkeit besteht zunächst darüber, daß nicht alle Vorstellungen, die ein ästhetisch betrachteter Gegenstand anregt, zu den Faktoren seines ästhetischen Eindrucks gerechnet werden können, daß vielmehr hier eine Grenze gezogen werden muß. Gewöhnlich hat man den Begriff „assoziierte Vorstellung“ sehr weit und dehnbar gefaßt und zwischen ästhetisch erlaubten und ästhetisch unerlaubten Assoziationen unterschieden. So haben nach Külpe die erlaubten Assoziationen drei wesentliche Merkmale; der assoziative Faktor, der ein ästhetischer sein soll, muß 1. mit dem direkten Faktor eine Einheit, eine Gesamtvorstellung bilden, 2. einen Kontemplationswert darstellen und 3. in einem notwendigen und eindeutigen Zusammenhang mit dem direkten Faktor stehen. Schon Lipps hat (Ästhetik II, S. 28 flg.) diese Merkmale Külpes ganz zutreffend als unzulänglich nachgewiesen. Eine Statue z. B. kann assoziativ Vorstellungen auftauchen lassen — etwa der Blutzirkulation, der Verdauung usw. —, die mit dem direkt Gegebenen die Gesamtvorstellung vom menschlichen Organismus bilden und auch der zweiten und dritten Bedingung entsprechen, während doch Einstimmigkeit darüber herrscht, daß es durchaus keine ästhetischen Assoziationen sind.

Vielversprechend und klar erscheint auf den ersten Blick der Versuch von R. Müller-Freienfels, objektive und subjektive Assoziationen zu unterscheiden, wobei er unter den ersteren solche versteht, die alle Menschen einem bestimmten Gegenstand gegenüber haben oder wenigstens haben können. Aber obwohl z. B. bei der Betrachtung einer Statue alle Menschen sehr wohl die Vorstellung von irgend welchen inneren Lebensvorgängen haben können, ist diese Vorstellung doch nicht ästhetisch. Da übrigens ein Gebildeter bei einem Kunstwerk, z. B. der Laokoongruppe, ganz andere Vorstellungen haben kann als ein Ungebildeter, so würden schließlich damit die Assoziationen des ersteren als subjektiv und folglich nicht-ästhetisch gekennzeichnet und die der am wenigsten Gebildeten zum Maßstab erhoben werden.

Da alle diese Versuche scheitern, habe ich es zunächst unternommen, den Begriff der assoziativen Vorstellung selbst genauer zu bestimmen. Es scheint mir nicht darauf anzukommen, daß die Vorstellung ursprünglich assoziativ angeregt worden ist, sondern darauf, in welchem Verhältnis sie zu dem direkt Gegebenen steht. Dieses Verhältnis kann eben entweder ein äußerliches der Koordination oder ein innerliches der Verschmelzung sein. Wo letzteres vorliegt, rede ich nicht mehr von einer assoziierten, sondern von einer Bedeutungsvorstellung. Bei dieser Bedeutung der „assoziierten Vorstellung“ wird es möglich, eine klare Unterscheidung der zum ästhetischen Gegenstand gehörigen und der außerästhetischen Bestandteile vorzunehmen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0213

Theodor A. Meyer:

Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk und ihre ästhetische Bedeutung [1]

Zwei Erscheinungen der modernen Kunstentwicklung sind der Inhaltsästhetik, wie sie auch noch heutzutage durch hervorragende Gelehrte vertreten wird, besonders gefährlich geworden: die L'art-pour-l'art-Kunst mit ihrer Wiedergabe des inhaltlich Nichtigen und die zunehmende Vorliebe für die Darstellung häßlicher Gegenstände. Angesichts dieser Bestrebungen fällt es schwer, den Grundgedanken der Inhaltsästhetik aufrecht zu erhalten, daß uns die Kunst in den von ihr dargestellten Gegenständen einen erlebbaren geistigen Inhalt vermittelt, und auch die weitere Lehre, die sich zumeist an jenen Gedanken anschließt, erscheint bedroht, die Lehre, daß sich dieser Inhalt von anderen geistigen Inhalten unseres Bewußtseins dadurch unterscheidet, daß er schön ist. Deshalb haben die Versuche nicht aufgehört, das ästhetische Grunderlebnis als vom Gegenstand unabhängig zu begreifen und es aus Formverhältnissen oder aus Wirkungen, die von der Darstellung allein ausgehen, wie der Illusion abzuleiten. Indes, so gewiß Formverhältnisse, zu denen auch die Illusion gehört, ästhetisch wirksam sind, so wenig kann doch ein inhaltliches Prinzip der Kunst entbehrt werden. Ohne ein solches Prinzip kann nicht einmal die geheimnisvolle Tiefe, die auch der Artistenkunst eigen ist, verstanden werden, geschweige denn inhaltlich-gegenständliche Schöpfungen von höchstem Gehalt, wie etwa Goethes Faust. Auch das ästhetische Wohlgefallen, das die Darstellung des Häßlichen erwecken kann, findet in Formverhältnissen keine befriedigende Erklärung.

Die Lösung beider Schwierigkeiten ist da, sobald man beachtet, daß ein geistiger Inhalt dem Kunstwerk nicht bloß zufließt aus dem Gegenstand, den es darstellt, sondern immer zugleich auch aus der Persönlichkeit des Künstlers, die aus dem Kunstwerk geheimnisvoll zu uns spricht. Der Künstler haucht seine Seele dem Kunstwerk ein. Sie ist wirksam nicht bloß in der Wahl des Gegenstandes und in der inneren Gestaltung, die er ihm gibt, sondern auch in der äußeren Form, in der Anordnung und in den zur Verwendung gebrachten Ausdrucksmitteln. Wohl geht die Umsetzung der Wirklichkeit ins Künstlerische nach bestimmten Formgesetzen vor sich, aber diese Formgesetze lassen in ihrer Allgemeinheit der Persönlichkeit

[1] Der vollständige Vortrag (in erweiterter Fassung) wurde im Januarheft 1914 der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft veröffentlicht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0214

einen weiten Spielraum, und nur diejenige Form erscheint organisch gewachsen, die, wie sie eine Erfüllung der Formgesetze ist, zugleich auch als der restlose Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit erscheint. Je nachdem aber diese mehr im Gegenstand und seinem Gehalt oder mehr in der Darstellung gesucht und erlebt wird, entsteht der Unterschied, daß wir den Künstler mehr nach der allgemeinmenschlichen Seite seines Wesens, nach seinem Fühlen und Welterfassen, oder mehr nach der rein künstlerischen Seite dieses Wesens, nach seiner Gestaltungskraft und Formbegabung, kurz, nach seinem artistischen Charakter erleben.

Die Tatsache, daß die Künstlerpersönlichkeit im Kunstwerk durchschaut und ein Element des ästhetischen Genusses ist, wird in der Ästhetik der Gegenwart zu wenig beachtet, wie sich namentlich in der Fassung der ästhetischen Grundbegriffe zeigt. Vor allem aber muß betont werden, daß auch die Künstlerpersönlichkeit im ästhetischen Akt nicht anders als ästhetisch gewertet wird; und (inhaltlich) ästhetisch werten heißt nach Schönheit und Häßlichkeit, oder anders ausgedrückt, nach Lebensfülle oder Lebensmangel werten. Schön ist deshalb nicht nur die Erhabenheit oder seelische Anmut der Künstlerpersönlichkeit, sondern alles, was an ihr Kraft, Tiefe, Feinheit der psychischen Organisation im Fühlen und Denken, Schauen und Gestalten verrät. Schön ist vor allem die Eigenschaft, ohne die der echte Künstler nicht sein kann, die Originalität auf allen Gebieten, z. B. auch in Linie und Farbe und Raumgestaltung, in Klängen und sprachlichem Ausdruck. Denn Originalität ist Kraft, und jede Kraft ist als Lebensfülle schön.

Der Künstler ist deshalb schön nach allen den Seiten, nach denen er sich als echter Künstler im Kunstwerk zu offenbaren weiß. Indem er diese Schönheit, diesen Kräftereichtum seines Wesens dem Kunstwerk mitteilt, gießt er eine Fülle von Schönheit über dieses aus, und es gibt deshalb kein echtes Kunstwerk, das nur „menschlich interessant", nicht auch schön wäre. Dem Naturschönen gebricht ein so mächtiger Quell der Schönheit, deshalb ist es vom Kunstschönen so gründlich verschieden.

Auch das Häßlichste überwindet der Künstler, ist in ihm anders starkes menschliches Fühlen und echte Schöpferkraft durch die im Kunstwerk hervortretende Schönheit eben dieser Kräfte. Sobald der Künstler das Häßliche braucht, um die Schönheit seiner Person voll an den Tag zu bringen, sobald wir finden, daß ein Künstler mit solchem Herz und Gemüt die Welt so sehen, so auffassen, so darstellen mußte, stört uns die Häßlichkeit seines Vorwurfes nicht mehr, wir nehmen das Häßliche in Kauf gegen den Genuß der Tiefe seines Gefühls für das Leid des Lebens, der Herzlichkeit seines Mitleids, seines unerbittlichen Willens zur Wahrheit, seiner Ehrfurcht vor der Natur in allen ihren Erscheinungen, seiner unbesiegbaren Lust am Finden des Charakteristischen oder auch seiner leidenschaftlichen Freude an der Schönheit von Licht und Farbe, die er selbst am Häßlichen triumphieren läßt — also immer gegen den Genuß einer starken Kraft der Seele.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0215

Ebenso gewinnt die Wiedergabe des gegenständlich Nichtigen geistigen Inhalt und Schönheit durch die Künstlerpersönlichkeit, die sich in ihr ausspricht. Zwar schaut der L'art-pour-l'art-Künstler die Wirklichkeit weniger als Mensch denn als Künstler, ihn reizt am Gegenstand allein die darstellerische Aufgabe. Aber sobald er diese selbständig löst, blickt uns auch aus seinem Werk eine eigenartige Persönlichkeit (wenn auch vornehmlich nach ihrer artistischen Seite, nach der Feinheit ihrer Organisation für Farbe und Licht, für Linien und Raumverhältnisse, nach ihrem Herrscherwillen zur Vereinheitlichung des Mannigfaltigen und anderen künstlerischen Fähigkeiten) entgegen, und damit hat das Werk einen geistigen Inhalt von eindrücklicher Schönheit gewonnen. Diesem Inhalt eignet zugleich eine geheimnisvolle Tiefe; denn alles Persönliche und Individuelle ist dem Verstand undurchdringlich und irrational geheimnisvoll und zugleich göttlich, wenn man als göttlich bezeichnen darf, was an Lebensfülle das Durchschnittsmaß unermeßlich überragt.

Aus dem Gesagten ergibt sich zugleich ein sicherer Maßstab für die oft verhandelte Rangordnung der Kunstwerke. Ein Kunstwerk ist desto schöner, bedeutender und größer, je schöner, d. h. je kraftvoller, feiner oder tiefer die Persönlichkeit ist, die dahinter steht. Ist dem so, dann kann kein Zweifel sein, daß die Artistenkunst hinter der Gegenstandskunst zurückstehen muß, weil der Künstler in dieser sich mit seiner ganzen Vollnatur schauend, denkend, fühlend mit der Wirklichkeit auseinandersetzt, während in jener die rein menschliche Seite seines Wesens gegenüber der artistischen in den Hintergrund tritt. Andererseits ist auf Grund desselben Gesichtspunktes ebenso klar, daß der „Nurmaler", der eine kräftige artistische Eigenart besitzt, unendlich viel mehr ist und inhaltlich viel mehr bietet, als der Gegenstandsmaler, der menschliche und artistische Eigenart vermissen läßt.

Es ist nicht jedermanns Sache, im Kunstwerk den Künstler zu sehen und zu genießen; es erfordert feine Schulung im ästhetischen Erfassen, die menschliche und noch mehr die artistische Seite in der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers zu erleben und zu genießen; in den naiven Zeiten eines stofflichen Genusses wird deshalb ein Eindruck von ihr im Kunstgenuß nur ganz unbetont mitschwingen, andererseits verleitet die Seltenheit und ästhetische Höhe der Befähigung, in der Darstellung die artistischen Züge des Künstlergeistes wahrzunehmen, zur irrtümlichen Annahme, als sei in der rein artistischen Auffassung des Kunstwerks die höchste und allein wahrhaft ästhetische Auffassung und Wirkung der Kunst zu sehen. Es würde eine unendliche Verarmung der Kunst bedeuten, wenn ihr nicht immer wieder neben rein auf Formverhältnisse organisierten Sinnenmenschen Vollpersönlichkeiten erstehen würden, die sich in ihren Gebilden schaffend und gestaltend mit der Welt und dem eigenen Innern auseinandersetzen. Denn wie die Kunst aufs engste geknüpft ist an die Künstlerpersönlichkeit, so ist höchste Kunst undenkbar ohne volles Menschentum des schöpferischen Individuums.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0216

Diskussion:

Herr Harnack legte dar, die Ausführungen des Redners seien wesentlich dadurch bestimmt worden, daß er hauptsächlich die Kunst der Gegenwart betrachtet habe; wenn man die Geschichte der Kunst betrachte, so ergebe sich, daß das bedeutende Kunstwerk bleibe, die Persönlichkeit des Künstlers aber hinter ihr zurücktrete, ja oftmals in Vergessenheit sinke, ohne daß der Genuß am Kunstwerke dadurch leide. Der wissenschaftliche Forscher müsse zwar überall nach dem Künstler fragen, trotz der Gefahr des „Biographismus"; allein für den künstlerisch Genießenden sei dies nicht erforderlich. Ein Drama Shakespeares werde von ihm viel mehr als eine für sich bestehende, gleichsam naturnotwendige Erscheinung aufgefaßt denn als Schöpfung einer künstlerischen Persönlichkeit, die uns bei der ungeheuren Verschiedenheit, etwa des „Coriolan" und der „Lustigen Weiber von Windsor", in ihrer Einheitlichkeit doch nicht lebendig gegenständlich werde. Ja sogar Goethe gegenüber werde der unbefangene Leser beim „Götz" nicht an die „Persönlichkeit" denken, die zugleich den Tasso geschaffen habe, und umgekehrt. Freilich gebe es Dichter, bei denen die Persönlichkeit und ihre Schicksale so mit den Werken verwoben seien, daß ihre Erkenntnis eine notwendige Vorbedingung für den Genuß ihrer Werke sei; aber dies bedeute eher eine Erschwerung als eine Vertiefung des Genusses. Endlich die „artistische Persönlichkeit", die in jedem Künstler wirksam sei, müsse gewiß in ihrer Eigenart erkannt werden; allein auch dies bilde schließlich doch nur eine Vorbedingung für die Würdigung des Kunstwerkes, in dem uns offenbar wird, wie der Künstler diese Eigenart zum Schaffen eines Weltbildes, eines Werkes von dauerndem, über den Bereich des Einzelwesens empordringenden Wert fruchtbar gemacht habe.

Herr Heine: Die Möglichkeit der Zweiteilung der Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk in eine spezifisch künstlerische und eine rein menschliche vermag ich nicht zuzugeben. Alle Eigenschaften, die beim Kunstwerk nicht in Bewegung gesetzt wurden, fallen bei der Betrachtung der Persönlichkeit im Kunstwerk naturgemäß aus. Alle Eigenschaften des Künstlers aber, die am Kunstwerk zu erkennen sind, müssen spezifisch künstlerisch sein, da nichtkünstlerische Eigenschaften sich auch nicht künstlerisch betätigen können. Die Eigenschaft des Mitleids in Hauptmanns Persönlichkeit wandelte sich bei des Dichters Kunstschaffen eben in eine künstlerische Eigenschaft. Wohl aber vermag die motorische Gewalt des Kunstschaffens Eigenschaften, die außerhalb der künstlerischen Betätigung ruhen, für die Zeit künstlerischer Betätigung frei zu machen.

Da die Geschichte der Ästhetik lehrt, daß die Grenzen zwischen Schön und Häßlich fortwährend schwanken, sollte man von Definitionen Abstand nehmen, die objektive Grenzen zu ziehen versuchen, zumal es sich, bei der Einheit von Stoff und Form, nicht um einseitige Bewertung des Stoffes handeln kann. Als subjektive Bewertung erscheint es mir fruchtbarer, alle die Kunstwerke als ins Reich des Schönen fallend zu bezeichnen, die von einer Anzahl auf gleicher kultureller Stufe Stehender ästhetisch genossen zu werden vermögen.

Herr Moog: Meiner Ansicht nach gibt es verschiedene Typen des ästhetischen Verhaltens, mag man diese nun mit Müller-Freienfels als Typen des Mitspielers und des Zuschauers oder sonstwie bezeichnen, ebenso wie es auch verschiedene Typen des künstlerischen Schaffens gibt. Durch eine Verallgemeine-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0217

rung der Selbstbeobachtung aber, wie man sie als Angehöriger eines bestimmten Typus ohne Rücksicht auf die gleichberechtigten anderen Typen anstellt, gelangt man zu Einseitigkeiten und zu einer Verkennung der individuellen Differenzen. Herr Theodor A. Meyer scheint mir einem Typus anzugehören, der sich durch Vernachlässigung der anschaulichen und gegenständlichen Momente im Kunstwerk auszeichnet und daher geneigt ist, deren Bedeutung zu unterschätzen. In Wahrheit bestehen hier Unterschiede im ästhetischen Erleben, die man nicht übersehen darf. Der eine erlebt die Formverhältnisse, der andere hat Gefühle, die sich auf den Inhalt des Kunstwerks beziehen, der eine faßt das gegenständlich Dargestellte als solches auf, der andere findet darin den Ausdruck des Lebens und der Persönlichkeit des Künstlers. Aus dieser Verschiedenheit der Typen erklärt sich die verschiedene Wertschätzung der Artistenkunst und der Gehaltskunst. Sätze wie: „Das Kunstwerk ist schön, wenn die Künstlerpersönlichkeit schön ist", oder: „Das Naturschöne ist keine so große Quelle des ästhetischen Genusses wie das Kunstschöne", können meines Erachtens eine gewisse Berechtigung nur vom Standpunkt eines bestimmten Typus des ästhetischen Verhaltens aus haben, aber sie sind keine allgemeinen ästhetischen Grundgesetze.

Herr Meyer: Ich stehe unter dem Eindruck, daß sich die Herren Diskussionsredner gegen Annahmen gewandt haben, die ich nicht gemacht habe. Mit Herrn Harnack bin ich darin vollständig einverstanden, daß das theoretisch-historische Wissen um den Namen und die Wesensart des Künstlers beim Kunstwerk keine Rolle spielt und spielen darf. Ich habe mehrfach betont, daß die Künstlerpersönlichkeit im Kunstwerk nur genossen wird, soweit sie in ihm durchscheint. Auch wenn der Verfasser der Tragödie „Richard III." uns ganz unbekannt wäre, so würde uns aus diesem Werk eine Schärfe der Charakteristik, eine Tiefe der psychologischen Führung und eine staunenswerte Sprachgewalt entgegentreten, die wir nur auf die uns unbekannte Persönlichkeit des schaffenden Dichters beziehen könnten; in diesen, wie noch in vielen anderen im Werk selber hervortretenden Kräften genießen wir die Schönheit und Größe von Shakespeares Seele.

Herrn Heines Einwand, die Künstlerpersönlichkeit werde von mir in einer unnatürlichen Weise in eine artistische und eine rein menschliche Seite auseinandergerissen, glaube ich mit der Bemerkung begegnet zu sein, daß diese Unterscheidung ein Stück wissenschaftlich notwendiger, wenn auch unlebendiger Schubfachpsychologie sei; denn auch der artistische Charakter habe seine tiefsten Wurzeln in der breiten Unterlage der menschlichen Eigenart.

Auch die verschiedenen Typen ästhetischen Genießens, von denen Herr Moog gesprochen hat, erkenne ich an; ich habe ja selbst solche Typen unterschieden; aber es muß gestattet sein, einen idealen Typus (gleichviel ob er in der Wirklichkeit in vollständiger Ausprägung vorkommt oder nicht) festzustellen; und zu seinen Eigentümlichkeiten gehört eben auch die Wertung des Kunstwerks unter dem Gesichtspunkt der Künstlerpersönlichkeit.

Die Betrachtungsweise, die hier geübt worden ist, ist unsern Klassikern nicht fremd gewesen; wenn Goethe und Schiller von der Vernichtung des Stoffs durch die Form reden, so verstehen sie die Form als das Werk des die Form schaffenden und gestaltenden Künstlers, der in dieser Formung sein Wesen in das Kunstwerk ergießt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0218

Abteilung II

7. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Wulff, später Herr Lamprecht

Moriz Hoernes:

Die Anfänge der bildenden Kunst[1])

Sie haben den Vortrag gehört, mit dem Geheimrat Lamprecht die Vormittagssitzung geschlossen hat. Dazu habe ich nun vor allem zu bemerken, daß ich als Prähistoriker, der nichts anderes sein will, von den absoluten Anfängen der bildenden Kunst — von den inneren Antrieben und den ersten Äußerungen — weder sprechen will noch kann. Das ist Sache des Philosophen, der sich natürlich mit den Ergebnissen der Urgeschichtsforschung in vollem Maße vertraut zu machen hat. Man könnte glauben, wir stoßen bei unseren tiefgehenden Ausgrabungen gelegentlich auf die absoluten Anfänge der Kunst und Kultur des Menschen. Das ist aber nicht der Fall. Überall muß man noch Älteres, Ursprüngliches hypothetisch voraussetzen. Darum können wir auch von unserer Seite die Bestätigung der deduktiven Lehre nicht erbringen, welche Geheimrat Lamprecht heute vorgetragen hat, der Lehre von der Übereinstimmung der ontogenetischen und der phylogenetischen Entwicklung des Kunstvermögens. Wir haben, soweit unsere Studien reichen, eine komplett ausgebaute, relative, teilweise auch eine absolute Chronologie, aber am Anfang der uns zugänglichen Überlieferung steht etwas ganz anderes als eine Kinderkunst. Cette enfance de l'art est loin d'être l'art de l'enfant, hat schon längst einmal ein Franzose gesagt. Daher darf man auch nicht, wie Carl Schuchhardt gemeint hat, die paläolithische Kulturperiode für eine „gute Kinderstube" zur Erziehung Westeuropas halten. Man kann die Vorgeschichte nicht so einfach zur Geschichte machen, wie die Kulturhistoriker wünschen und glauben.

[1]) Der Vortragende arbeitet an einer zweiten, völlig neu zu gestaltenden Auflage seiner „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa" (1898) und begrüßt die Gelegenheit, obige Sätze zur Diskussion zu stellen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0219

Diese unendlich langen und fernen Zeiträume vollenden ihre eigenen geschlossenen Kreisläufe. Man kann sie paradigmatisch, aber nicht historisch im engeren Sinne verwerten. Ähnliches gilt von der Kunst und Kultur der neueren Naturvölker. Leider gibt es übelberatene Prähistoriker und Ethnographen, die rein mit ihren eigenen Mitteln dem Philosophen ins Handwerk pfuschen. Aber es hat sich gezeigt, daß sie dabei immer auf unfruchtbare Abwege geraten. Ich könnte mehr oder minder drastische Beispiele dafür zitieren, will es aber lieber sein lassen. Der Archäologe kennt alte, ältere und relativ älteste Typen und Zustände. Der Ethnograph hat es vielfach mit altertümlichen, zum Teil hochaltertümlichen Erscheinungen zu tun. Aber die allerältesten Formen, die, worauf es bei einer grundlegenden Betrachtung eigentlich ankommt, sind dem einen wie dem anderen verschlossen und unzugänglich. Um sie, falls sie uns wirklich einmal begegnen sollten, zu erkennen, müßten wir schon vorher wissen, wie sie beschaffen sind. Vielleicht zeigt uns das die Kinderkunst — vielleicht auch nicht.

Was kann also der Prähistoriker? Geschichtserzählung im gewöhnlichen Sinn des Wortes, einschließlich des Anfanges der Kulturbahnen, dürfen Sie von ihm nicht erwarten. Aber er kann zeigen, was prähistorische Kultur und prähistorische Kunst überhaupt sind, wie sie zeitlich und räumlich in Gruppen auseinanderfallen, die von erkennbaren und minder erkennbaren natürlichen Bedingungen abhängig sind. Er kann zeigen, was sie untereinander trennt und was sie zum Unterschiede von aller historischen Kunst und Kultur miteinander gemeinsam haben. Das ist sehr viel, wenn man bedenkt, daß damit in einer — wenigstens für Europa — sehr genau studierten Überlieferung die Elemente nachgewiesen werden, aus deren fruchtbarer Vereinigung später, teils in anderen Erdräumen, teils in Europa selbst, die historische Kunst und Kultur hervorgegangen ist.

Ich habe nicht die Absicht, darüber mehr zu sagen, als in den folgenden Thesen enthalten ist, und was ich zu deren Erläuterung angesichts einiger Lichtbilder hinzufügen möchte. Die volle Ausführung und Begründung meiner Lehrsätze gebe ich demnächst in der zweiten Auflage meiner „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa", die ein ganz neues Buch, viel reicher und reifer als das erste, werden soll. Hier kommt es mir viel mehr darauf an, Urteile über meine Ansichten zu vernehmen, als diese selbst weitläufig zu entwickeln. Ich stelle folgende zehn Sätze zur Diskussion:

1. Die prähistorischen Altertümer Europas sind nach zeitlichen und örtlichen Gruppen so wohl geordnet, daß man aus ihnen ein *Paradigma des Entwicklungsganges* der bildenden Kunst in älterer und ältester Zeit gewinnen kann.

2. Der besondere Erdraum, aus dem sie stammen, ist ein *Randgebiet der Alten Welt*, in dem, dank seiner Weltlage, Konfiguration und wohl auch der Anlagen seiner Bewohner, in früheren Zeiten eine *hohe Spezialisierung* und ungestörte lange Lebensdauer der einzelnen Kunstrichtungen Platz greifen konnte. Infolgedessen sind hier

einige Gesetze des historischen Kunstlebens mit voller Deutlichkeit zu erkennen, nämlich:

3. Der Wechsel des Kunstgeschmacks infolge veränderter klimatischer und durch diese bewirkter wirtschaftlicher Lebensbedingungen. Ferner:

4. Die Anknüpfung vorherrschender neuer Geschmacksrichtungen nicht an den Höhepunkten oder Enden hochspezialisierter Entwicklungsrichtungen, sondern an tiefer liegenden, scheinbar überwundenen Stellen der letzteren. (Gleichzeitig biegen die Enden der letzteren nach der neuen Richtung um, ohne die Kraft, diese wirklich zu begründen und hervorzubringen.)

5. Aus diesem Grunde fällt die Aufgabe der Erneuerung des Kunstgeschmacks nicht den leiblichen Erben der Schöpfer älterer Richtungen zu, sondern anderen Völkern, deren Kunst zunächst einen primitiven, barbarischen Eindruck macht. (Beispiele: Die neolithischen Stämme Mitteleuropas, die hellenischen des griechischen Mittelalters, die Etrusker, die Kelten, die Germanen.)

6. Deshalb wechseln mit den herrschenden Stilarten auch die führenden Regionen, d. h. die ethnischen Elemente, auf deren namentliche Bezeichnung und sonstige Qualitäten es weniger ankommt, als auf die entscheidende Tatsache, daß sie vorher, nachdem sie ein Stück der Entwicklung mitgemacht haben, abseits stehen geblieben sind und die Kraft zur Erneuerung unerschöpft in sich bewahrt haben.

7. Die erste hochspezialisierte Kunst auf europäischem Boden ist die der jungpaläolithischen Jägerstämme, die zweite die der neolithischen, bronze- und eisenzeitlichen Bauernvölker. Sowohl der Naturalismus der ersteren wie der Geometrismus der zweiten hat sich in voller Einheitlichkeit gründlich ausgelebt und ist, als führende Richtung, in unfruchtbarer Beschränkung erstarrt und erloschen.

8. Aber diese beiden Richtungen zeigen uns die Elemente, aus deren gegenseitiger Durchdringung, zuerst im Orient, dann viel später in Südeuropa, die höhere oder historische Kunst entstand. Diese ist gleichsam ein Ergebnis der Domestikation der naturalistischen Wildform durch die Zucht des geometrischen Stilprinzips.

9. In den außermediterranen Teilen Europas folgte auf das Zeitalter des seßhaften Bauerntums und seiner Kunst, mit dem Eintritt der Kelten und der Germanen in die Geschichte, um 500 v. Chr., das Zeitalter des Kriegertums mit dem dritten und letzten prähistorischen Stil Europas, dem der La Tène-Zeit, der den Grund legte zu den Stilarten der Völkerwanderungszeit und des christlichen Mittelalters.

10. So erfolgte die Begründung einer höheren, komplizierteren oder historischen Kunst im Westen der Alten Welt zu dreien Malen: im alten Orient, im klassischen Altertum und im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0221

nördlichen Europa. Begreiflicherweise konnten die jüngeren Schöpfungen dieser Art nicht ohne starke Einflüsse von seiten der älteren zustande kommen. Keineswegs aber sind die ersteren einfach als Übertragungen und adaptative Umänderungen der letzteren anzusehen. Das verbieten die verhältnismäßig sehr großen Zeitabstände zwischen den drei Gründungsepochen bei geringen räumlichen Entfernungen zwischen den Schöpfungszentren. In allen drei Gebieten sind die gleichen prähistorischen Voraussetzungen für die Entstehung geschichtlicher Kunst teils nachweislich vorhanden gewesen, teils mit größter Wahrscheinlichkeit als grundlegend anzunehmen.

Wenn der Prähistoriker auch nicht den ganzen Philosophen spielen darf, wie ich eingangs sagte, so hat er doch, wie jeder intelligente Empiriker, die Pflicht, dem Philosophen so weit vorzuarbeiten und entgegenzukommen, wie er mit seinen Mitteln irgend kann. Er soll sich wenigstens zum halben Philosophen entwickeln. Das versuche ich mit den angeführten Thesen. Übrigens brauchen wir im eigenen Lager dringend mehr Philosophie, mehr Ästhetik, mehr innere Durchleuchtung des Stoffes, als dieser gewöhnlich erfährt, denn auch uns tut,

„. . . je mehr, je länger
Nötig ein Zusammendränger,
Nicht der aus dem Schutt der Zeiten
Wühle mehr Erbärmlichkeiten,
Sondern der den Plunder sichte
Und zum Bau die Steine schichte."

Diskussion:

Herr Busse: Die zweite Auflage seines bekannten Werkes über die Urgeschichte der bildenden Kunst, die Herr Hoernes vorbereitet, erwartet niemand mit größerem Interesse als wir. Seine hier vorgetragenen Thesen, die dort näher begründet werden sollen, werden durch Einwände von unserem Standpunkt aus nicht berührt. Wenn ich hier jedoch einige nicht in allem mit Hoernes' Theorie übereinstimmende Meinungen vorbringe, so geschieht das in der Absicht, die Methode und Disposition unserer Ausstellung[1]) zu rechtfertigen. Hoernes bekennt sich als entschiedener Anhänger der naturwissenschaftlich orientierten Kulturkreislehre, die statt der Historisierung bloß eine Lokalisierung nach Provinzen anstrebt und die Frage nach dem Ursprunge der Kulturformen zu Gunsten ihrer Wanderungen und sekundären Beziehungen untereinander vernachlässigt. Wir sind evolutionistisch gesinnt und suchen die Anfänge der Kunst mit allen Hilfsmitteln der entwicklungsgeschichtlichen Methode zu ergründen. Deren Berechtigung ergibt sich schon aus der Behauptung von Hoernes, daß die Prähistorie mit ihren eigenen Mitteln als Tatsachenwissenschaft angeblich keine durchgehende oder gar aufsteigende Entwicklung nachweisen könne und daß sie besonders nicht auf den Ursprungspunkt zurückführe. Dem gegenüber halte ich dafür, daß bei vertiefter Interpretation der Denkmäler — auch

[1]) Vgl. den Bericht oben S. 79.

der Urzeit allein — überall wenigstens partielle Entwicklungsabläufe aufzudecken sind.

Freilich machen wir auch innerhalb der paläolithischen Entwicklungsreihe selbst die aus der geologischen Stratigraphie gewonnene relative Chronologie nicht zum alleinigen Maßstab. Zwei Hilfsmittel bietet uns vielmehr die vergleichende Entwicklungspsychologie, um die simultane Erscheinungsweise und scheinbare Koexistenz offenbar primitiver und differenzierter Kultur- und Kunstformen auf ihr historisches Abhängigkeitsverhältnis und ihre Sukzession zu prüfen. Es ist das Prinzip der größeren Zahl (Quantitätskriterium), das vielfach die Sonderung der neu aufkommenden Formen von den schon verbreiteten gestattet. Das Identitätskriterium andererseits, das wir bei der Aufstellung typologischer Reihen anwenden, beschränkt seinerseits alle nicht historischen Ursachen der bei Konstanz des Typus beobachteten Veränderungen. Wo immer wir also in den angeblich gleichzeitig nebeneinander auftretenden Denkmälern des prähistorischen Befundes eine genetische Entwicklung zu erkennen suchen, handelt es sich nicht um eine willkürliche oder theoretische Konstruktion, sondern um ein aus ihnen selbst entwickeltes systematisches Verfahren.

Wenn daher scheinbar schon in den frühesten Denkmälern die polare Trennung von Plastik und Malerei vollzogen erscheint, so brauchen wir deswegen noch nicht auf die Frage nach der P r i o r i t ä t der Gattungen zu verzichten. Ebenso wenig können wir aber die Entscheidung auf Grund der geologischen Stratigraphie treffen, in welcher uns jene Funde zufällig als die ältesten entgegentreten, weil die dieser zwischeneiszeitlichen Kultur (die außerdem von einem Rassenwechsel begleitet ist) unmittelbar vorausgehenden Schichten durch elementare Katastrophen vernichtet wurden. Piettes Hypothese, daß die glyptische Kunst der Parietalkunst voranzustellen sei, ist daher grundsätzlich zu verwerfen, ungeachtet der Tatsache, daß in den neueren Funden beide Künste gleichzeitig und von vornherein in Erscheinung treten. Nichtsdestoweniger läßt die psychologische Analyse und richtige Deutung der Erscheinungen den Verlauf der Evolution in seiner fließenden Fortbewegung deutlich genug beobachten und lehrt, daß das p h y s i o g r a p h i s c h e S t a d i u m nicht an den Anfang zu setzen ist.

Zugegeben selbst, daß die Vorstufen dieser hohen Kunst zunächst nicht erkennbar wären, so dürfen wir uns doch nicht durch die scheinbare, von Hoernes betonte Einförmigkeit und Armut der paläolithischen Produktion täuschen lassen und die überall bemerkbaren p a r t i e l l e n Entwicklungsabläufe übersehen.

Besonders springt, was erstens die F l ä c h e n k u n s t anbetrifft, im Übergang vom Aurignacien zum Magdalénien ein Fortschritt innerhalb der Tierdarstellung in die Augen, die vom Stadium des l e e r e n Umrisses in Ritztechnik bis zur farbigen S i l h o u e t t e über die Phase der g e m a l t e n Umrißzeichnung zu verfolgen ist. Parallel hiermit geht die Überwindung der eigentümlichen Extremitätenschwierigkeit. Während nämlich beim undifferenzierten Tierkörper der Rumpf selbst, schon in der einfachen Profilstellung, wofern es sich um die (einzig dargestellten) großen Vierfüßler handelt, die breiteste Dimension und damit eine flächenmögliche Ansicht bietet, kann die Einmündung der Extremitäten in den Rumpf und ihre Überschneidung an dieser Stelle zunächst nur durch die seitliche Staffelung und Anstückung gelöst werden, nachdem man die noch primitivere, einansichtige Darstellung, die auf das hintere Paar ganz verzichtet, aufgegeben hat. Das Vermeiden der Abdeckung und Überschneidungen: diese Ausflucht vor der räumlichen Schwierigkeit der Hintereinander-Projektion zeigen auch die in einer späteren Phase nicht seltenen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0223

Herdendarstellungen, bei denen die Grenzlinien zwischen den einzelnen Tieren „offen" gelassen sind.

Der hier vollzogene Übergang von der Darstellung bloßer Einzelkörper in plastischer Isolierung zu malerischeren Gruppenkompositionen stellt eine zweite Entwicklungserscheinung in der Kunstgeschichte der älteren Steinzeit dar, die gleichzeitig auch die Eroberung der Menschengestalt für die Flächenkunst und noch mehr: die Szenendarstellung zeitigt (wie die jüngst entdeckten Jagdschilderungen und Tanzszenen beweisen). Das Fehlen der Menschengestalt in der ersten Phase der Wandzeichnung und ihre Häufigkeit in der gleichzeitigen Plastik bedeutet ebenfalls ein Entwicklungsmoment, das auf formal-ästhetische Motive als die treibenden Faktoren des Entwicklungsganges hinweist. Im Gegensatz nämlich zu der leicht umreißbaren Tiergestalt in der breiten Profilansicht kann die ungleichmäßig dimensionierte Menschengestalt (auch noch in einer viel entwickelteren Kunst) nur durch das Schema der gemischten Projektion bewältigt werden, indem der Körper gleichsam in seine einzelnen Abschnitte zerlegt wird, die ein jeder in der breitesten Erstreckung in die Fläche gebracht werden. Dies Unvermögen gegenüber der Raumschwierigkeit, besonders der figürlichen Verkürzung führt vielfach in der primitiven Malerei zum gänzlichen Verzicht auf die Darstellung des Menschen und entzieht ihn im Anfange völlig der Wiedergabe. Die Plastik dagegen bemächtigt sich früh der zylindrischen Gestalt, jedoch ihrerseits nur unter Anwendung eines starren Schemas. Dies sogenannte Prinzip der Frontalität Julius Langes, das neuerdings von Wundt (Völkerpsychol. II. 3), früher von Löwy (D. Naturwiedergabe i. d. älter. griech. Kunst, Rom 1900), der die Erscheinung gleichzeitig mit jenem beobachtet hat, verfochten wurde, erscheint vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet als eine Verwechslung. Die Figuren sind vollrund und haben keineswegs nur eine Ansicht; aber es ist alles im Kontinuum des Blockes zusammengewachsen, durch die unüberschreitbare Grenze der vorgeschriebenen Oberfläche zusammengebunden.

Das vollkommene Unvermögen gegenüber dem Tastraum (Apoll von Tenea), die Schwierigkeit, von dem gegebenen Volumen loszukommen, hindert den primitiven Künstler, die Arme vom Rumpfe, die Beine (im ersten Stadium) von einander zu lösen. Dieser Blockzwang bedingt aber eine Zusammenballung, die engste Anordnung aller Teile auf der peripheren Oberfläche des Zylindermantels, mithin eine zentripetale Zusammenwirbelung um das Mittellot der Gestalt[1]). Die Gestalten bleiben also vollrund; — frontal, soweit eben alle menschlichen Körper eine bevorzugte Seite aufweisen.

Ebenso wie nun in der Plastik das Unvermögen gegenüber dem Tastraum jegliche Ausladung verbietet, ist es auch in der primitiven Zeichenkunst eine räumliche Schwierigkeit: das Versagen gegenüber der dritten Dimension, dem Tiefenraum, die innerhalb der Flächendarstellung die Spreizung und das In-die-Ebene-drehen aller Glieder zur Folge hat und so zur „gemischten Projektion" führt.

Daß es sich aber in beiden Künsten um analoge, nicht identische Phänomene: die materielle Schwierigkeit des planen und des plastischen Ausdrucksmittels handelt, und daß es in beiden Fällen das Raumproblem war, das in der Primitive ungelöst blieb, ist oft verkannt worden. Und zwar macht sich diese

---

[1]) K. Busse, Manierismus und Barockstil usw. Leipzig 1911, p. 54 f. vgl. Vita di Lodovico Cardi Cigoli, per cura del Comune di S. Miniato, Florenz 1913.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0224

räumliche Schwierigkeit um so stärker geltend, je vollkommener die rein plastische und anatomische Formerfassung ausgebildet ist. So entsteht in der ägyptischen Flachreliefkunst (freilich der gebundensten unter den drei Gattungen) eine weitere Komplikation in Gestalt jener Rumpftorsion mit dem Nabelfehler, die die kritische Übergangsstelle zwischen der, durch den Flächenzwang bedingten Facebreite der Brust und der Profilbreite der Gluteen bildet (im übrigen wieder Gesicht und Füße im Profil: Hände und Auge en face). Dies Schema wird von Jolles (Z. f. Ästhetik 1910. p. 274) mit der physiologischen (!) Tatsache begründet, daß noch der heutige Ägypter im Hüftgürtel besonders leichte Beweglichkeit zeige; Cohn-Wiener (D. Entwickl. d. Stile usw. Leipzig 1910) erklärt es mit der Tendenz, die „ausdrucksvollste (!) Ansicht zu geben". Riegl u. a. erblicken hierin das Streben nach Deutlichkeit oder Vollständigkeit: bewußte Absicht da, wo es sich nur um einen primitiven Zwang handelt.

Daß in der Plastik nicht von Frontalität die Rede sein kann, beweisen auch die geschnitzten Tierdarstellungen. Der paarweise Zusammenschluß der Beine eines Tieres, ja derjenige beider Paare wiederum zu einem Dreieck, läßt einen weiteren Entwicklungsfaktor innerhalb der Reihe zoomorpher Geräte erkennen, wenn man andere Darstellungen zum Vergleiche heranzieht. Mit fortschreitender „ästhetischer Bejahung" wird nämlich das problematische Verhältnis zwischen Inhalt und Form in der Weise gelöst, daß das Tier in der natürlichen Liegestellung der bestimmten Form des Knochens in vollkommenster Weise angepaßt wird. Noch einen Schritt weiter rückwärts gehend, enthüllen sich uns nunmehr die Anfänge dieser ganzen Entwicklung. Denn auch die ersten Versuche der Animalisierung der später so vollendeten Geräteplastik sind uns in Gestalt roher Einritzungen (etwa eines bloßen Kopfes mit disparaten Gliedmaßen) erhalten. Der Rumpf hat hier überhaupt noch keinen linearen Umriß, sondern wird durch den Knochen selbst verkörpert, während das eine Bein besonders angedeutet ist. Interessant ist der Umstand, daß die versuchte Erweiterung des gezeichneten Profilkopfes zur vollrunden Gestalt nicht über die Anlage eines zweiten Auges hinausgelangte.

Ein ähnlicher Übergang von der flachen Ritzung zum Relief, ja bis zur freiplastischen Bildung ist an den drei Darstellungen von Frauengestalten von Laussel zu beobachten. Die erste, die Herr Hoernes nicht im Lichtbild zeigte, ist nur im breitgefurchten Umriß gegeben. In der dritten drückt sich der kritische Moment der interessanten Entwicklung aus. Der Versuch, das in der zweiten Figur erreichte, mäßig hohe Relief in Rundplastik überzuführen, wird nur schüchtern auf einer Seite gewagt und scheitert in überraschender Weise. Denn der Blockzwang führte hier zu einer völligen Zusammenballung aller Teile dieser Hälfte. Vom Scheitel bis zur Hand und weiter abwärts verläuft daher eine einzige glatte Konturlinie, die mit der Blockkante zusammenfällt. Hier fehlt jede Schultereinziehung, und der eine Arm löst sich nicht vom Rumpf, während der andere auf der Seite der Reliefläche frei bewegt in die Ebene gebreitet ist.

In dieser Beobachtung des Überganges von der planen zur plastischen Darstellungsweise soll keineswegs die Behauptung eingeschlossen sein, daß der Flächenkunst die Priorität vor der anderen Gattung gebühre. Vielmehr scheint das Gegenteil der Fall zu sein, wenn wir allein die Denkmäler einer früheren Entwicklungsstufe betrachten. Dieses sind die geometrischen Kerbritzungen der primitiven Geräteornamentik und die ebenfalls ornamentale Feuersteinplastik, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0225

beide das Stadium der noch nicht-naturdarstellenden Kunst verkörpern. Daß sich freilich der Fortschritt zur Naturwiedergabe auf plastischem Gebiete, nämlich durch die allmähliche Animalisierung der Knocheninstrumente vollzog, wurde festgestellt, mit der Bemerkung, daß diese Versuche der Belebung von Geräteformen ihrerseits mit einer primitiven Einritzung einsetzen. Es ist aber in keiner Weise wahrscheinlich zu machen, daß irgend ein genetischer Zusammenhang bestände zwischen diesen plastischen, wenn auch dekorativ gebundenen Darstellungen und jenen Umrißzeichnungen auf der Wandfläche, von denen wir den Übergang zur monumentalen Rundplastik verfolgten; eine Entwicklung, deren Endpunkt in den bekannten isolierten, freiplastischen Venusstatuetten des Magdalénien zu erblicken ist.

Denn die Vorstufen dieser Parietalkunst illustrieren die völlig selbständige Ausbildung der Flächendarstellung. Es gibt nämlich in den ältesten Schichten Beispiele sowohl für das Kritzelstadium, d. h. sinnlose Linienkombinationen ohne Gegenstandsbeziehung, wie auch für die Agglutination, die das Herauswachsen der Tiergestalten aus gegebenen Formgebilden, wie z. B. natürlichen Unebenheiten im Gestein (die erweitert werden), zeigt.

Ich komme also zu dem Schluß, daß die Frage nach der Priorität der Gattungen überhaupt nicht gestellt werden kann. Denn freilich ist die Kunst nicht fertig wie Athene aus dem Haupte des Zeus entsprungen. Überhaupt entspricht der Begriff, der sich uns mit der Bezeichnung Plastik oder Malerei verbindet, und den wir mit Recht schon auf jene letzten Denkmäler anwenden, nicht dem Urzustand dieser Künste. Natürlich besteht kein Kausalnexus mehr zwischen diesen nur scheinbar frühesten Erscheinungsformen beider Gattungen. Doch auch schon aus dem Grunde muß die Problemstellung müßig erscheinen, weil die Evolution nicht mit einer einfachen Verzweigung oder gar einer einzigen aufsteigenden Linie verglichen werden kann.

Vielmehr müssen wir eine stufenweise alternierende Differenzierung annehmen, die auf ein Stadium zurückführt, in dem die Grenzen der Arten fließen, während am Ursprungspunkt völlige Ungeschiedenheit herrscht. Allerdings scheint schon in den ältesten Erzeugnissen der nicht naturdarstellenden Entwicklungsstufe die polare Trennung wenigstens der technischen Ausdrucksmittel vollzogen; denn jene primitivsten Kerbritzungen der Knochenverzierungen setzen bereits ein Steinwerkzeug voraus: die Linienkunst also die Plastik. Die Unterscheidung der Arten reicht daher zurück bis hinter die Anfänge der Kunst, deren Wurzeln in das Bereich urhafter Betätigung hinab verfolgt werden können.

Wie die Entwicklung von diesem Punkte aus aufzubauen ist, und wie wir uns besonders den ursprünglichen Zustand zu denken haben, den ich mit dem Kritzelstadium schon andeutete, werde ich in meinem Vortrage darzustellen versuchen. Denn wir wissen sehr wohl, wie „die Anfänge der bildenden Kunst" in der Urzeit ausgesehen haben, auch ohne die entwicklungspsychologische Vergleichung aller infantilen Stufen noch durchgeführt zu haben.

Wieviel mehr Resultate freilich die vergleichende Methode ergibt, will ich ebenfalls später zeigen, um am Ende durch einen Rückschluß noch einmal zu beweisen, daß eine Historisierung der Urgeschichte der Kunst sehr wohl möglich ist. Erst dann kann auch die Parallele der naiven und primitiven Kunst gezogen werden, nicht indem wir alle drei Reihen einander schlechthin gleichordnen, sondern in gegenseitiger Interpretation die Beobachtungen ergänzen lassen, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0226

die Prähistorie mit ihren eigenen Mitteln geliefert hat; um so zuletzt auch noch diejenigen Erscheinungen zu ergründen, die sich der materiellen Erhaltung und vollends der historischen Überlieferung entziehen. Diese freilich werden der Vorgeschichte ewig verschlossen bleiben, wie auch viele der mit Hilfe der vergleichenden Methode identifizierten Tatsachen ihres eigenen Gebietes durch sie allein nie erkannt worden wären.

Herr Lamprecht erinnert gegenüber den Detailausführungen von Herrn Hoernes daran, daß Hoernes noch der älteren, mehr philologischen Schule der bloßen Meister angehört; der Völkergedanke von Bastian und die neue kulturgeschichtliche Auffassung von der Eigenliebe der Völker innerhalb ihrer kulturgeschichtlichen Eigenliebe stehen ihm fern. Konsequenterweise führt er die prähistorische Entwicklung als ein in einem Entwicklungszusammenhang verlaufendes Ganzes an, obwohl es evident ist und auch von ihm zugegeben wird, daß die neolithische Periode einem älteren Entwicklungsstadium angehört als die paläolithische. Auf diese Weise fällt natürlich auch für ihn die Vergleichbarkeit mit der Entwicklung der Kinder und deren Produktion weg. Diese besondere Auffassung erscheint dann noch mehr dadurch betont, daß Herr Hoernes sich auf Europa beschränkt, und daß nochmals das prähistorische Europa bekanntlich nicht zentraler Herd einer Einrichtung, sondern ein Ort war, wo die Wellen zentraler Bewegungen nur strandeten: ein orbis adventus im Sinne des Tacitus.

Herr Hoernes sagt in seinem Schlußwort, daß er sich durch die Ausführungen der Diskussionsredner nicht veranlaßt gefunden hat, an den von ihm vorgetragenen Thesen eine Änderung vorzunehmen, hauptsächlich, weil es ihm nur darum zu tun ist, rein vorgeschichtliche Zeugnisse abzuhören und sich auf deren Aussagen zu beschränken.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0227

Wilhelm Worringer:

Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik [1]

Jede Erörterung über das in Frage stehende Thema muß meines Erachtens mit dem Bekenntnis beginnen, daß es vorläufig noch unmöglich ist, etwas Abschließendes zu sagen. Der Umfang und die Mannigfaltigkeit des Materials stehen noch in keinem Verhältnis zu den wenigen und in sich nicht sehr gefestigten Orientierungspunkten, die man zu schaffen versucht. Ja, es fragt sich angesichts der nicht unbegründeten Zweifel an der generellen Einheit der verschiedenen Kunstphänomene, ob wir überhaupt von Ornamentik schlechthin wie von einem feststehenden und abgegrenzten Begriff sprechen dürfen. Jedenfalls ist vorläufig an eine methodische Bewältigung des so ungeheuer differenzierten Gesamtmaterials noch nicht zu denken. Die Aufgabe kann nur die sein, die alten Orientierungsmöglichkeiten zu prüfen und zur Ergänzung eventuell neue Orientierungsmöglichkeiten zur praktischen Prüfung in Vorschlag zu bringen. Die Gedanken, die ich, von solchen Gesichtspunkten aus, entwickeln werde, wollen also nur als heuristische Prinzipien, nicht als empirische Endresultate betrachtet werden.

Die Prüfung der alten Orientierungsmöglichkeiten setzt ein mit einer Betrachtung der Theorien über die Entstehung des geometrischen Ornaments, in dem ich trotz aller Einwände der Paläolithiker die Anfangsphase der Entwicklung zu sehen geneigt bin. Fast alle Erklärungsversuche über die Genesis dieser geometrischen Formen bewegen sich auf derselben durch rationalistische Erwägungen bestimmten Linie. Entweder wird die Technik als Erfinderin und Vermittlerin dieser Formenwelt herangezogen, oder man erklärt die geometrischen Formen als eine durch traditionelle Wiederholung bewußt oder unbewußt entstandene Verschleifung oder Vereinfachung ursprünglich naturalistischer Gebilde. Von einer autochthonen, aus der inneren Organisation des Menschen herausfließenden Entstehung der geometrischen Formen zu sprechen, ist heute sozusagen verboten. Es fragt sich, ob mit Recht. Denn jedes genauere Betasten jener rationalistischen Erklärungstheorien führt zu der Feststellung, daß sie, ohne es zu wissen, das Apriori einer ursprünglichen und unmittelbaren Hinneigung zur geometrischen Form in sich tragen. Es kann hier aus Zeitmangel auf diese vielverzweigte Diskussion nicht eingegangen werden. Nur so viel kann man wohl sagen, daß die Technik in fortgeschrittenerer Entwicklungsphase der Kunsttätigkeit etwas Schöpferisches bekommen kann;

[1] Der Vortrag kommt in gekürzter Fassung zum Abdruck.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0228

für das Anfangsstadium aber ist daran kaum zu denken. Denn gerade im frühesten Stadium primitiver Handarbeit kann von einer notwendigen Hervorbringung regelmäßiger Gebilde kaum die Rede sein. Wenn das so oft als etwas Selbstverständliches ausgesprochen wird, so handelt es sich da um eine unberechtigte Übertragung späterer, geläuterter Arbeitsmethoden auf Frühzustände. Denn der Begriff der Arbeitsökonomie, den man hier mit Vorliebe einführt, und der seine moderne Abkunft so deutlich an sich trägt, hat für die Psychologie des primitiven Menschen keine Existenzberechtigung. Alles, was wir von den Lebensäußerungen des primitiven Menschen wissen, offenbart etwas ganz anderes als einen ursprünglichen Hang zur Arbeitsökonomie; das meiste dieser Lebensäußerungen trägt vielmehr den Charakter unnötiger, oft anscheinend direkt gesuchter Umständlichkeit und eines in praktischer Hinsicht sinnlosen Arbeitsaufwandes. Wenn die Suggestion darwinistischer Gedanken, unter der diese ganze anthropologische, ethnologische und prähistorische Forschungsarbeit, ohne es zu wissen, vor sich ging, nachlassen wird, dann wird man mit unvoreingenommenem Blick hier klarer sehen und von der vorbehaltlosen Übertragung naturwissenschaftlicher Vorstellungen auf psychologische und künstlerische Problemkomplexe absehen. Dann wird auch die Stunde gekommen sein, in der man einsieht, daß jene rationalistisch-mechanischen Theorien latent jenes Apriori einer ursprünglichen, aus der physisch-psychischen Konstitution des Menschen herausfließenden Neigung zur geometrisch-regelmäßigen Form in sich tragen. Eine Richtigkeit kann also jenen Theorien nur so weit zugebilligt werden, als sie jenen übergeordneten und präexistenten Faktor als primum momentum agens bestehen lassen. Ist diese Voraussetzung zugegeben, so mögen jene Momente als sekundäre Entwicklungsanstöße wohl in Geltung bleiben. Es handelt sich nun weiterhin darum, jenen primären Faktor, der als irrationelles X bleibt, irgendwie zu deuten. Wo ist die psychologische Grundbedingung zu dieser Neigung zur geometrischen Linie, aus der die frühen Ornamente gebildet sind? Ich suche sie da, wo ich den Grund alles künstlerischen Stilsuchens finden zu können glaube, nämlich in dem Verlangen, etwas zu schaffen, was dem sinnlichen Lebenszusammenhang und der Zufälligkeit der Erscheinungsweisen entrückt ist. Das ist meines Erachtens die elementare Bedingung, die in mehr oder weniger abgeschwächter Form sich jede Kunst setzt, die aber in krassester, ausschließlicher Form von der primitiven Kunst vertreten wurde, ohne daß natürlich von einer bewußten Forderung die Rede sein kann. Die Erfüllung dieser Bedingung gibt in elementarster, eindeutigster Form die starre geometrische, d. h. unnatürliche Linie. In ihrer ursprünglichen Neutralität gegenüber allen sinnlichen Assoziationsmöglichkeiten, in ihrer unorganischen, unlebendigen Art ist sie die einfachste instinktiv gefundene Form der Entrücktheit vom Erscheinungsleben. Hier ist die psychologische Grundbedingung für die Existenz dieser geometrischen Frühornamentik. Daß nun diese Tatsache der sinnlichen Lebensentrücktheit einen so hohen ideellen oder, um gleich das passendere Wort zu gebrauchen, magischen Wert für ihn darstellt, das resultiert mit elemen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0229

tarer Notwendigkeit aus der ganzen geistig-seelischen Konstitution des primitiven Menschen, wie wir sie in ihren Grundzügen wenigstens unschwer rekonstruieren können. Der notgedrungene Impressionismus des sinnlichen und geistigen Erlebens, dem der primitive Mensch durch seinen Mangel an kausaler Verknüpfungsfähigkeit ausgesetzt ist, das ständig wache, ja überwache Empfinden von der Willkür und Wechselhaftigkeit der Erscheinungsvorgänge, in die er selbst auf unfaßbare Weise hineinverstrickt ist, gibt seiner geistigen Existenz den Charakter einer fortgesetzten metaphysischen Verängstigung, die sich am krassesten in der hypertrophisch entwickelten Religiosität dokumentiert, mit der jede Lebensäußerung des Primitiven belastet ist. In der Erfindung religiöser Schutzmaßregeln erschöpft sich fast seine ganze geistige Tätigkeit. Es wäre sonderbar, wenn die künstlerische Tätigkeit sich dem allbeherrschenden Bann dieses als Religion auftretenden Selbsterhaltungstriebes entzogen hätte. Sollte hier nicht vielmehr auch ihr eigentliches Wurzelgebiet liegen? Daß religiöse Symbolik und ein an den Inhalt der ornamentalen Motive gebundener Schutzzauber in der primitiven Ornamentik eine große Rolle spielt, ist ja als Leitsatz nie ganz bestritten, höchstens in seiner zu verallgemeinerten Anwendung etwas eingeschränkt worden, aber auf diese magische Wirkung des Ornamentinhaltes allein kommt es wohl nicht an, sondern der ist doch zum mindesten koordiniert mit der magischen Wirkung der Ornamentform. In der Form dieser frühen geometrischen Ornamentik, nicht nur in ihrem schwer eruierbaren Symbolinhalt, wenn solcher überhaupt immer vorhanden ist, liegt jene geheimnisvolle Kraft, für die ich den vielleicht zu prononcierten Ausdruck magisch wähle. Diese einfachsten, autochthon entstandenen Zeichen mit ihrem sinnlich neutralen Charakter, auf eine ebenso neutrale Fläche projiziert, allem unmittelbaren Lebenszusammenhang entrückt, in ihrer geometrischen Linienstarrheit voll von einer dem Gefühl eingehenden Ruhe und Notwendigkeit: sie sind gleichsam lineare Beschwörungsformeln, mit denen der Primitive das Sinnlich-Lebendige und seine Unruhe beschwört; Beschwörungsformeln, mit denen er sich selbst und die Dinge, die ihm wert sind, bedeckt, um sie zu schützen und der Willkür der Dämonen zu entziehen. Sie haben für ihn den Scheinwert des Absoluten in einer Welt des Relativen. Sie gehören durch ihre Form, nicht nur durch ihren etwaigen Inhalt dem Gebiet des Schutzzaubers an. Was ich behaupte, ist, daß diese elementaren Linienformen mit ihrer geometrischen und rhythmischen Bedeutsamkeit für den primitiven Menschen einen Wert darstellen (und um dieses Wertes willen geschaffen worden sind), der mit der Einschätzung als ästhetischer Wert nicht erschöpft werden kann. Wenn man nun zur begrifflichen Umschreibung dieses überästhetischen oder zum mindesten vorästhetischen Wertes mit den Worten religiös oder magisch oder metaphysisch operiert, so sind das nur approximative Bezeichnungsversuche für ein Wertgebiet, das mit der einfachen Antithese von ästhetisch und religiös nicht in seiner eigentlichen Färbung getroffen werden kann. Es fehlt uns der Begriff für dieses Wertgebiet, weil es uns vorläufig auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0230

an der psychologischen Vorstellungskraft dafür fehlt. Aber daß für einen Wertkomplex noch keine entsprechende Begriffsrubrik existiert, das besagt ja noch lange nicht, daß dieser Wertkomplex nicht bestanden hat. Jedenfalls stelle ich mir die Psyche der primitiven Menschheit zu sehr belastet und in Anspruch genommen von der elementarsten Auseinandersetzung mit der Umwelt vor, als daß ich inmitten dieses Kampfes um die sinnliche und geistige Selbsterhaltung noch Platz sähe für das Luxusgefühl ästhetischen Wohlgefallens. Sondern das letztere entwickelt sich erst aus jener Vorform. Es ist ja ungemein schwer, diese feinsten und innersten Fäden in der Entstehungsgeschichte des Ornaments bloßzulegen, weil jeder Gedanke an ein bewußtes, reflexionsmäßiges Vorgehen des primitiven Menschen vermieden werden muß und nicht stark genug das rein Instinktmäßige dieser Schöpfungsgeschichte betont werden kann. Der Primitive braucht sich des Warums seiner Schöpfung gar nicht bewußt zu sein. Andererseits aber gibt es für uns heute, deren Instinkt ganz andere Zielbestimmungen bekommen hat, keinen anderen Weg, als den der Reflexion, um uns zu diesem frühesten Instinktkomplex zurückzutasten. Das Komplizierte und Gesuchte, was manchen an meinen Aufstellungen befremden mag, liegt also nur an unserer Distanz, nicht an den Vorgängen selbst, und der gesunde Menschenverstand, der leicht gegen dieses anscheinend Komplizierte protestiert, ist eine Instanz, die ich in diesen Dingen nicht anerkenne, weil er ein so kurzes Gedächtnis hat.

Mit der starken Betonung des formalen Schutzzaubercharakters der frühen geometrischen Ornamentik, dessen eingehende Analyse mir bei der Beschränktheit der Zeit nicht möglich ist, widerspreche ich auch der auf diesem Gebiet vielfach herrschenden Schmucktheorie. Der Schmuckcharakter der primitiven Ornamentik kommt meines Erachtens erst auf dem Wege des Bedeutungswandels zustande. Je mehr nämlich diese linearen Beschwörungsformeln ihrer Entstehungssphäre zeitlich entrückt werden; je mehr sie zu einer mit nachlassendem Verständnis geübten Tradition sozialen Charakters werden, um so mehr geht natürlich ihre ursprüngliche innere Bedeutung in eine äußere Bedeutung über, und der ursprüngliche religiöse Auszeichnungscharakter wird unmerklich zu einem sozialen Auszeichnungscharakter, der bei der ursprünglichen nahen Verwandtschaft von Machtwerten und Schönheitswerten auch als ein ästhetischer Auszeichnungscharakter gewürdigt wird. Die Kindheitsgeschichte jeder Schmückungsform führt aber in eine jenseits des Ästhetischen liegende Region geistig-religiöser Bedeutsamkeit. Wer heute einen Priester in vollem Ornat amtieren sieht, der empfindet dessen glänzenden Ornat auch in erster Linie als eine Schmuckform, und gesetzt den Fall, daß die Tradition vollständig ausgelöscht wäre, so würde dieser Ornat auch von den kommenden Generationen der Wortbedeutung und der jetzigen Wirkung entsprechend als Schmuckwert gedeutet werden. Das hindert aber nichts an der Tatsache, daß die Genesis dieses Ornats in ein jenseits des Ästhetischen liegendes Gebiet rein religiöser Symbolik hinabreicht. Was für den Ornat gilt, gilt auch für das Ornament. Auch hier hat

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0231

die spätere Wortbezeichnung den ursprünglichen Charakter unterschlagen: das Ästhetische ist meines Erachtens in den seltensten Fällen etwas Primäres, vielmehr in den meisten Fällen eine Sekundärform anderer Wertkomplexe.

So viel zur ganz allgemeinen und skizzenhaften Andeutung des Terrains, auf das meines Erachtens die Erörterung über die Entstehungsfrage der Ornamentik mehr hinzudrängen ist. Noch kürzer muß ich mich fassen, wenn ich nun zum zweiten Teil meines Themas, den Gestaltungsprinzipien der Ornamentik übergehe. Da kann ich nur mit Beiseitelassung der historischen Einzelfälle die ideale Luftlinie der Entwicklung ziehen. Was bisher erörtert wurde, deutet nur die einfachsten Elemente jener besonderen, erst sakral, dann ästhetisch gefärbten Sprache an, deren Träger die Ornamentik ist. Wie entwickelt sich nun diese Sprache? Die allgemeine Antwort muß lauten: unter einem doppelten Anstoß, einem äußeren und einem inneren; zwei Anstößen, die übrigens nicht getrennt, sondern gleichzeitig einwirken. Das heißt, die Ornamentsprache wird einmal zum Instrument für die Aufnahme bestimmter äußerer Eindruckswerte; sie wird zum anderen zum Instrument bestimmter innerer Ausdruckswerte. Die erste Entwicklungskurve geht den Weg, daß bestimmte Elemente der Außenwelt, an die sich ein starkes, sachliches, meist religiös gefärbtes (nicht ästhetisches) Interesse knüpft, und die darum zur Aufnahme in das ständige Repertoire religiöser Schutzmaßregeln drängen, der starren, sinnlich neutralen Ornamentsprache assimiliert werden und mit ihrem religiösen Symbolwert in dem magischen Bann der Formwerte aufgehen, um mit ihm zu einer Wirkungseinheit zu werden, die keine Zerlegung in Form und Inhalt duldet. Trotzdem wird mit diesem Zusammentreffen ein innerer Dualismus akut, der der weiteren Entwicklung die Wege vorschreibt. Nämlich diese Anpassung der äußeren Naturobjekte an das präexistente abstrakte Formensystem erschlafft mit dem schwindenden Bewußtsein von der ursprünglichen religiösen Bedeutung der ornamentalen Sprachform, und je mehr sich die religiöse Wertung in der ästhetischen Wertung verliert, um so mehr kommt es zu einem umgekehrten Anpassungsprozeß, nämlich daß sich die sakrale Starrheit der ornamentalen Sprachform erweicht und sich dem sinnlichen Gehalte der aufgenommenen Naturobjekte anpaßt, d. h. das Ornament wird flüssig, sinnlich lebendig, durch organisches Empfinden diszipliniert oder letzten Endes direkt naturalistisch.

Ich umschreibe da mit wenigen Worten einen Prozeß, der in Wirklichkeit Tausende von Variationen, Zwischenformen, Kreuzungen hat. Entscheidend dabei ist, daß allmählich und je nach der besonderen Veranlagung der einzelnen Völker ein ästhetisch gefärbter Spieltrieb an die Stelle einer an den religiösen Instinkt gebundenen Beschwörungsfunktion tritt. Je stärker der Zuschuß an sinnlichem Empfinden ist, der in die ornamentale Tätigkeit einfließt, um so mehr geht die geometrische Regelmäßigkeit in eine organische Regelmäßigkeit über, um so mehr wird Regelmäßigkeit überhaupt als ein sinnlich-ästhetischer Wert gewürdigt, anstatt der instinktiv-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0232

metaphysischen Würdigung, die man ursprünglich dem Phänomen der Regelmäßigkeit entgegenbrachte. Die sakrale Bannkraft dieser Notwendigkeitswerte geht über in eine ästhetische Bannkraft dieser Werte. Auch hier vollzieht sich also, wie auf allen anderen Gebieten dieser Entwicklungskette, als wichtigstes Erlebnis der Bedeutungswandel vom Religiösen zum Ästhetischen. Und es ist schließlich nur die nachwirkende Kraft dieser religiösen Vergangenheit der ornamentalen Betätigung, daß sie sich als ein Sondergebiet künstlerischer Tätigkeit neben der bildenden Kunst im eigentlichen Sinne behauptet hat und ihre Entwicklung als geheime Gesetzgeberin begleitet. Schließlich bleibt auch bei ihrem Übergang in die reine Schmuck- und Rahmungsfunktion ihre innere Tendenz: die, jenseits der Relativität der Bilddarstellung gleichsam als Schutz und Sicherung ein Reich des Absoluten zu statuieren, in dem der Reichtum des Relativen sich wie auf geschütztem Schauplatz frei entwickeln und aussprechen kann.

Ich wende mich der zweiten, wichtigeren, aber auch schwieriger faßbaren Entwicklungskurve zu, die von einem inneren Anstoß ausgelöst wird: die ornamentale Sprache wird zum Instrument des inneren Ausdrucks. Der unartikulierte innere Ausdrucksdrang, die unfaßbare Rhythmik des inneren Empfindens, die ihre Steigerung und gleichzeitig ihre Befreiung in einer äußeren Verwirklichung dieser Rhythmik sucht, die darum in den Formen des Tanzes und der Mimik ihre gewollte, religiös bedeutsame und in hundert anderen Lebensäußerungen ihre ungewollte Auslösung findet, sie fließt zuerst unwillkürlich, dann in bewußter Bejahung und Steigerung in die ornamentale Sprachform ein und gibt ihr den individuellen Tonfall. So werden die Formelemente der ursprünglich ausdrucksneutralen, bei weiterer Entwicklung aber in ihrer Neutralität aufgehobenen Sprache zum freien Schauplatz des inneren Vitalgefühls, das sich hier wie in einer Reinkultur dokumentiert. Aus dem magischen Linienziehen wird ein Linienziehen des Gefühls (wie der von anderer Seite geprägte Ausdruck heißt), aus dem lebensentrückten, starren, gebundenen Lineament wird ein freier mimischer Erguß. Diese neue Lebendigkeit, die ihm von innen kommt, ist nicht zu verwechseln mit jener äußeren Lebendigkeit, von der ich eben sprach, die von außen kam und zu jenem Naturalistischwerden des Ornaments führte; sondern das sind zwei verschiedene Entwicklungskurven, die begrifflich streng auseinandergehalten werden müssen, wiewohl sie da, wo sie praktisch in Erscheinung treten, nämlich in der Geschichte des Ornaments, sich in der mannigfachsten Weise verbinden, kreuzen und durcheinander laufen. Diese innere Lebendigkeit, die an kein äußeres Objekt gebunden ist, die als immanentes Kunstwollen der äußeren Form ihre Wege vorschreibt, sie kann unter besonderen, günstigen Bedingungen, wie z. B. in der klassischen Ornamentik, mit jener äußeren Lebendigkeit zur untrennbaren Gemeinschaft zusammenfließen; aber das ist ein Einzelfall, der absolut nicht verallgemeinert werden darf, denn es gibt gerade so viele andere Fälle, wo jene innere und die äußere Lebendigkeit ganz verschiedene Wege gehen und sich immer mehr von allen Verschmelzungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0233

möglichkeiten entfernen. Denken Sie z. B. an die Rhythmik nordischer Tier- und Bandornamentik: da drängt ein vehementes inneres Ausdrucksverlangen zu einem von aller organischen Lebendigkeit weit fortführenden rhythmischen Crescendo, und die Elemente der äußeren Lebendigkeit, eben die Tierfragmente, verlieren sich hilflos in diesem stärkeren Strom innerer Ausdrucksrhythmik. Wie sich das Verhältnis zwischen diesen beiden Formen ornamentaler Lebendigkeit regelt, das hängt von schwer faßbaren Vorbedingungen ab, nämlich davon, ob das innere Leben eines Volkes in den Geleisen seines äußeren sinnlichen Erlebens rein ausläuft oder sich dualistisch von ihm entfernt; ob das sinnliche oder das spiritualistische Element prävaliert, kurz, das hängt von der inneren Konstitution eines Volkes ab, aber die Analyse dieser entscheidendsten Fragen führt so tief in die innersten Seelengeheimnisse der Völker- und Rassenpsychologie ein, daß sie ohne Gefahr dilettantischen Irregehens und Vorbeigehens nicht in Angriff genommen werden kann. Das Bewußtsein dieser Gefahr soll aber die Forderung nicht hindern, wenigstens den objektiven historischen Tatbestand nach dieser Richtung hin festzustellen und ohne voreilige psychologische Deutung zunächst einmal eine vergleichende Graphologie der verschiedenen Völker- und Rassenornamentiken zu konstituieren. Von der Wanderung der Motive haben wir so viel gehört, sollen wir nicht auch einmal etwas von dem hören, was bleibt, nämlich von dem angeborenen Formwillen eines Volkes, der der Motivenwanderung übergeordnet ist und sie nur als etwas in künstlerischer und psychologischer Beziehung Sekundäres erscheinen läßt? Was bisher so reichlich und mit so schönem Erfolge der inhaltlichen Würdigung der Zierformen zuteil wurde, das möge doch in Zukunft in gleichem Maße auch der vergleichenden formalen Würdigung dieser Formen zuteil werden. Denn hier ist das Gebiet, wo die für das Ganze der Kunst wichtigsten Aufschlüsse unserer warten. Hier ist das Gebiet, wo die Psychologie des Ornaments zur elementaren Propädeutik für die Kunstpsychologie überhaupt wird; hier ist das Gebiet, wo wir in das grammatikalische Grundwesen aller künstlerischen Sprachbildung hineinschauen können.

Diskussion:

Herr C. Waldstein: In dem negativkritischen Teil des Vortrages, die Theorie der Technik und der Vereinfachung des Naturalismus, stimme ich dem Vortragenden bei. Auch erkenne ich an, daß die Wichtigkeit der „Magik" in gewissen Stadien der Ornamentik richtig hervorgehoben wurde.

Aber wenn der Vortragende das Wurzelgebiet, den Ursprung der Liebe zur Linie, nicht weiter verfolgen will, kann ich nicht übereinstimmen. Der Drang zur „Lebensentrücktheit", den er hervorhebt, ist vom metaphysischen Gesichtspunkt berechtigt. Aber die Frage nach dem Ursprung jenes Instinkts, der dem geometrischen Empfinden zugrunde liegt, muß durch die Psychologie und die Physiologie erklärt werden. Besonders möchte ich zwei Punkte hervorheben, durch deren Vernachlässigung meines Erachtens nach die Hauptfrage nicht geklärt werden kann.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0234

1. Man kann die Ornamentik nicht von der Plastik und konstruktiven Tektonik trennen. Das Schaffen jedes Gegenstandes, das Bauen und Formen jeder Höhle und Hütte ist wesentlich (außer dem Nützen und Lebenszweck) durch jene Liebe zur geometrischen Form bedingt.

2. Der Hauptfehler bei den elementaren Untersuchungen der Ästhetik liegt m. E. daran, daß man unbewußt durch die Etymologie der Worte Kunst, Poesie usw. an das Schaffen denkt. Der Ursprung des ästhetischen Gefühls ist in der Wahl jener Objekte (runde Steine, gerades und sympathisches Naturobjekt), nicht im Schaffen zu suchen. Ethnologen und Ausgraber haben nicht genug darauf geachtet. Es wird sich dies auch empirisch als das Ursprünglichste in der Kunstnennung des Menschen vielleicht beweisen lassen.

Herr Lamprecht führt drei Tatsachenkomplexe vor: Daß alle Kinder der Welt ihre graphischen Uebungen mit linearem Kritzeln beginnen, das in einem bestimmten, persönlichen Rhythmus verläuft; 2. daß die pointierten Körper zuerst Linearornamentik, und erst später geometrische Flächenornamentik entwickeln; 3. daß die voll realistische Umrißzeichnung des Einzelgegenstandes bei allen Völkern erst in der beginnenden Neuzeit da ist; und je weiter von hier zurück, um so mehr der Umriß ungefähre Klarheit fast geometrischer Formen zeigt.

Herr Cornelius: Ich wollte nur daran erinnern, daß die geometrische Ornamentik noch auf andere Weise erklärt werden kann. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, daß es für jede Flächenform eine charakteristische Zeichnung gibt, durch welche die Form der Fläche immer fürs Auge faßlich und leichter zu behalten wird. Die geometrische Ornamentik der Primitiven entspricht durchaus den Typen dieser Zeichnung nach dem „Prinzip der Oberflächenlinien".

Herr J. Burghold: Für den primären Charakter des geometrischen Ornaments möchte ich gegenüber dem metaphysischen Motiv des Herrn Vortragenden, das sich wohl eben so wenig bestreiten läßt wie — beweisen, ein psychologisches Motiv geltend machen. Wie der Tanz, der sich auf primitiver Kulturstufe ja überall findet, auf motorische Betätigung der unteren Extremitäten beruht, so die Erzeugnisse der bildenden Kunst auf motorischer Betätigung der oberen. Das Gefühl für Symmetrie und Rhythmus führt dort zur Tanzbewegung, hier zur geometrischen Figur. Der wesentliche Unterschied beider (Zeitkunst — Raumkunst) läßt nun, wie beim Tanz ein vergängliches, bei der geometrischen Figur ein bleibendes Erzeugnis entstehen. Durch diesen ihren Dauercharakter aber wird die geometrische Figur zu einem Gegenstand der objektiven Welt und tritt als ein solcher ihrem Schöpfer und erst recht dem fremden Beschauer gerade so gegenüber wie andere Gegenstände der objektiven Welt. Es kommt daher ganz von selbst zur Vergleichung mit solchen anderen Gegenständen, Assoziationen solcher werden lebendig, und so wird ein ähnlich geformter Naturgegenstand in die geometrische Figur hineingesehen, wie wir ein derartiges Hineinsehen ja auch z. B. bei Gebrauchsgegenständen finden: man denke an Gesichtsvasen. Es müssen aber nicht notwendig Dinge der äußeren Natur sein, die in die geometrische Figur hineingesehen werden, — und hier möchte ich auf ein Moment hinweisen, das meines Wissens nach nicht beobachtet ist. In der Phantasie des Primitiven spielen bekanntlich Dämonen eine überragende Rolle. Auf die Frage der Entstehung des Dämonenglaubens ist hier nicht einzugehen, wohl aber auf die Dämonendarstellung. Man hat diese auf Traum-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0235

und Fiebererscheinungen, auf menschliche und tierische Mißgeburten u. a. zurückgeführt. Die geometrische Figur, in die man ein sachliches Gebilde hineinsieht, erscheint nun nicht nur, wie man gemeinhin annimmt, als die Vereinfachung eines solchen, sondern sie wird häufig eine Verzerrung darstellen. Damit aber ist die Phantasie darauf hingeleitet, in der geometrischen Figur die Zerr- und Fratzengebilde zu sehen, als welche die Dämonen ja vorgestellt werden. Dies trifft vielleicht mehr noch als für zeichnerische Darstellungen für plastische zu, insbesondere für Holzschnitzereien. Bei gewissen afrikanischen Holzfetischen z. B. kann man sich schwer dem Eindruck verschließen, daß sie aus rein geometrischen Schnitzereien hervorgewachsen sind. In diesem Zusammenhange mag darauf hingewiesen werden, daß die Anfertigung kultlicher Schnitzereien (z. B. von Tanzmasken) sich mit dem Nimbus einer gewissen Heiligkeit umgeben findet: profane Personen, Frauen werden von dem Herstellungsakt bei Strafe ferngehalten. Dem dürfte die Auffassung zugrunde liegen, als sei das Schnitzen eine von dem Dämon oder der Gottheit eingegebene Handlung, die sich darin ebenso offenbart, wie in dem Krankheit heilenden Medizinmann. Die hierdurch erzeugte Affektbetontheit der Arbeit befördert dann die Suggestion der Dämonenfigur. Ist die hier ausgesprochene Ansicht richtig, so wäre wiederum eine Beziehung zwischen Mythus und Kunst aufgedeckt: hier wäre aber in letzter Linie die Kunst das befruchtende Element.

Herr M. Heydrich: Dem Ethnologen seien einige Worte gegönnt. Auch wir erkennen natürlich in der primitiven Psyche die eigentliche Quelle des künstlerischen Schaffens. Wir sind aber der Meinung, daß unsere Kenntnisse von der primitiven Psyche noch nicht ausreichen, um hier schon zufriedenstellende Ergebnisse zu erzielen. Die primitive Ornamentik greift tief in das gesamte Leben der Primitiven. Die verschiedensten äußeren und inneren Faktoren sind wirksam. „Die meisten der bisherigen Theorien betonen einseitig einen Faktor und lassen ihn wohl gelegentlich als allein wirksam gelten." Um zur wahren Erkenntnis der Quellen zu gelangen, müssen wir möglichst alle Faktoren untersuchen, die bei der Gestaltung des Ornaments mitspielen. Von der Wirtschaft, der Umwelt im weitesten Sinne und der Rasse angefangen, lassen sich überall direkte und indirekte Einflüsse nachweisen.

Gewiß spielen die vom Herrn Vortragenden magisch genannten Motive die allergrößte Rolle, neben diesen kommen aber auch sexuelle Motive, Motive der Mitteilung, des Schmuckes und andere, innere Motive stark in Frage. Es ist bei der Undifferenziertheit primitiver Zustände allerdings meist schwer, den einzelnen Faktor rein herauszuschälen.

Aber mit diesen Motiven sind die Quellen nicht erschöpft. Ich möchte den Einfluß der Technik und der spielerischen Kritzeleien auf die Ornamentik nicht so ganz gering anschlagen. Dank der psychophysischen Organisation, die jede „Arbeit" des primitiven Menschen rhythmisch werden läßt, werden auch die bedeutungslosen einfachsten Formengebilde in bestimmter Weise geordnet. Eben so wenig läßt sich die Technik ausschalten. Aus den Aussagen und Benennungen vieler primitiver „Künstler" geht, glaube ich, einwandfrei hervor, daß die aus einer Technik, meist der Flechttechnik vertrauten Formen auch auf andere Techniken übertragen wurden. Auch ein Fortführen des Arbeitsprozesses über den Zweck der bloßen Gebrauchserleichterung hinaus, führt oft zum Ornament. Natürlich bleibt das Wesentliche auch hier ein psychologischer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0236

Vorgang, nämlich der der Apperzeption der vorhandenen Formen, ohne den man von einem Ornament nicht sprechen kann.

Daß schließlich ein Ornament bei dem einen Volk nicht aus der Technik entstanden ist, schließt doch nicht aus, daß es an anderer Stelle aus ihr abzuleiten ist!

Auch den von Ethnologen u. a. aufgestellten Entwicklungsreihen, so problematisch und unzureichend sie in vielen, ja den meisten Fällen sein mögen, ist doch nicht jeder Wert abzusprechen. Sie haben natürlich durchaus keinen historischen, sondern lediglich einen ästhetischen Wert.

Aber auch die bisher meist übersehenen umgekehrten Reihen von der bedeutungslosen Form zum sinnvoll hineingesehenen Gebilde lassen sich in vielen Fällen einwandfrei feststellen.

Auf weitere Faktoren, wie z. B. auf den Träger, den man mit Recht eine Funktion der Ornamentik nennt, näher einzugehen, muß ich mir hier versagen. Nicht einer einzigen Quelle ist der breite, glitzernde Strom der Ornamentik entsprungen, sondern zahllose kleine Quellen und Bäche haben ihn bilden helfen.

Herr W o r r i n g e r verzichtet mit Rücksicht auf die vorgeschrittene Zeit auf das Schlußwort.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0237

Kurt H. Busse:

Vergleichende Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst

bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit [1]

Die Anfangsgründe menschlicher Ausdrucksbetätigung liegen, von der Vorstufe auf rein haptischem Gebiete abgesehen, im Bereiche der Zierkunst. Das Individuum nimmt die fertigen Erzeugnisse seiner Umgebung auf und verwendet sie als Gegenstände des Eigenschmuckes. Als integrierender Beitrag des Subjekts macht sich bei diesem scheinbar rein passiven Verfahren jedoch bereits die schöpferische Auslese geltend. Es sind daher Objekte des direkten Körperschmucks, wie Ketten aus Muscheln und Zähnen usw., die uns sowohl beim Urmenschen, wie bei den lebenden Primitiven als die ersten Dinge subjektiver Wahl begegnen. Ohne daß bei der Aufreihung solcher, rein der Natur entnommenen Formen noch irgend etwas verändert oder dargestellt würde, bewähren sich hier von vornherein doch schon weittragende, ästhetische Gesetzmäßigkeiten, die sogenannten Gestaltungsprinzipien der Proportionalität, Symmetrie und des Rhythmus. Später verwendet der Mensch auch Werkzeuge zum Behangschmuck, die bekannten Fäustel aus Feuerstein, die die ältesten Erzeugnisse plastischer Tätigkeit darstellen.

Denn auch die Bildnerei ist auf dieser untersten Entwicklungsstufe rein ornamental, keine Nachahmungskunst. An diesen Steinbeilen bildet sich nun das erste Formideal aus, jene Mandelgestalt, die als eine technisch nicht bedingte, fast unpraktische, also reine Schönheitsform, jedenfalls nicht als Zweckform anzusehen ist. Die in dem neuen Entwicklungsanlauf des Neolithikums hinzukommende Keramik wiederholt noch einmal dieses Urstadium der nicht-naturdarstellenden Geräteplastik. Auch die bei Experimenten mit Kindern beobachteten ornamentalen Tonwülste (Würstchen) verkörpern diesen ersten Zustand der Plastik.

Dennoch lassen sich die Anfänge einer Naturwiedergabe bis weit hinter die genannte Entwicklungsperiode zurückverfolgen. Wie die kindliche Phantasie die leblose Natur zur Gestaltenwelt des Märchenreiches belebt, und wie auch wir noch in Wolken, Bergmassen usw. allerhand Wesenheiten hineinsehen, so verbinden auch die Naturvölker mit furcht- oder aufsehenerregenden Naturgebilden, wie Klippen, Stromschnellen usw., Vor-

[1]) Vgl. meine Bemerkungen zum Vortrage des Herrn Hoernes (oben S. 216), die als Einleitung zu den vorliegenden Ausführungen gedacht sind und mit diesen den Grundriß einer späteren Schrift über die Anfänge der bildenden Kunst bilden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0238

stellungen von Geistern und sonstigen abstrakten Dingen, die der Willkür der Phantasie entspringen. Auf einer vorgerückteren Stufe lassen diese Assoziationsphänomene eine Abwandlung und einen psychologischen Fortschritt erkennen. Die Anregung geht jetzt von der Struktur der Naturobjekte selbst aus, so daß sich anschauliche Formvergleichungen in jenen Deutungen ausdrücken. Wurden die Vorstellungen früher in schrankenloser Weise in die Dinge hineingetragen, so werden sie jetzt auf eine formentsprechende Art herausgesehen. Dies assoziative Verfahren bemächtigt sich außer den natürlichen bald auch künstlicher Formgegebenheiten, wie der Geräte, Klötze usw., kurzum greifbarer, beweglicher Gegenstände. Wird ein solcher nun isoliert oder gar hingesetzt in der Absicht, eine Gestalt zu verkörpern — wie schon das Tier den Holzklotz spielend für das Beutetier nimmt —, so ist bereits ein gewaltiger Schritt zur Naturwiedergabe hin getan, ohne daß bisher die Form selbst in irgendeiner Weise verändert worden wäre. Das Kriterium der Beweglichkeit aber und die bloße Aussonderung aus dem Chaos: die Loslösung vom Kontinuum (der Erdoberfläche) bedeutet ja bereits eine erste Ähnlichkeit mit der menschlichen Figur, deren Hauptmerkmal, die Körperlichkeit durch die Finalität des Blockes dargestellt erscheint. Kommt vollends eine Aufrichtung des Steinblockes oder sei es eines Pfahles zustande, so ist auch die hervorragende Vertikale der Menschengestalt mit ihrem Anwachspunkt am Erdboden wiedergegeben. Wenn so die körperliche Selbständigkeit und allseitige Geschlossenheit des gewählten Males der Gestalt schon einen fast formgemäßen, nicht nur symbolischen Vertreter schafft, so führt seine Aufrichtung und Versetzung auch zugleich eine Orientierung im Raume herbei. Diese gleichsam numerische Stellesetzung kann man füglich als das „Vertretungsprinzip" der Plastik bezeichnen. Wie wohl hierbei nun auch der Proportion schon Rechnung getragen wird, so ist der Maßstab noch undeterminiert; doch ist eine Verwechslung mit der verkleinerten Nachbildung der Monumentalkunst (einer viel späteren Entwicklungsstufe), die eine bedeutende Abstraktion voraussetzt, ausgeschlossen.

Beispiele für den beschriebenen Entwicklungsgang der Plastik sind uns in der Kunst der Zwergvölker und in den Menhirs des Neolithikums erhalten.

Auch in Australien wird z. B. ein irgendwo im Walde befindlicher, großer Felsblock für ein Opossum gehalten. Eine Anzahl runder Steine gelten als verschiedene Körperteile irgendeines Tieres. Durch künstliche Anordnung größerer und kleinerer Steine stellt man ganze Jagdszenen dar. Statt solcher der Natur selbst entnommenen Formen werden später Gegenstände artifiziellen Ursprungs, wie besonders Geräte, für solche Zusammenstellungen verwendet. Verschiedene Hölzer größeren und kleineren Formates wurden z. B. als Angehörige einer Sippe ausgegeben. Bei anderen Gelegenheiten verkörpern diese Stäbe auch Tiere. Später werden mehrere dieser Objekte kombiniert, so daß sich allmählich eine Art „Gestellsplastik" ausbildet. Ein Pfahl mit einem Querstück ist die Darstellung der menschlichen Gestalt. Bei diesen aus Hölzern oder Rahmen auf-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0239

gebauten Gestellen erscheinen einzelne Körperteile schon besonders angegeben, doch ohne richtigen Zusammenhang. Später bilden die an die Pfähle angesetzten Stücke wenigstens nicht mehr körperliche Gliedmaßen, sondern nur noch Attribute. Schließlich werden hierzu wirkliche Objekte des Körperschmucks verwendet. Der Pfahl erhält jetzt Stirnbänder, Federbüsche oder Waffen. Komplizierter, aber immer noch kombinierend ist die Darstellung eines Tieres durch aneinandergesetzte Klötze, wobei der aufgesperrte Rachen mit einem gespaltenen Holz angedeutet wird. Ähnliche Bildungen werden aus Grasbüscheln hergestellt. Am Ende der Entwicklungsreihe mag ein aus Wachs in rohem Umriß geformter Fisch beschrieben werden, dessen Rückenflosse noch durch Ansetzen von Stäbchen, dessen Auge aber bereits durch Verminderung, nämlich kleine Eindrücke, wiedergegeben war. Diese, durch den Materialabbau gekennzeichnete höhere Entwicklungsstufe läßt sich auch an den pfahlähnlichen Menschengestalten weiter verfolgen. Klaatsch fand auf einer Insel nördlich Australien solche mit geometrischer Ornamentik überzogenen Pfähle, die am oberen Ende eine starke Einziehung zur Absonderung des Kopfes mit Andeutung von Augen aufwiesen.

Der Übergang vom Vertretungsprinzip zum kombinierenden Verfahren der Plastik hatte, wie wir sahen, immer noch keine Veränderung der benutzten Formelemente zur Folge. Vielmehr finden wir das abtragende Verfahren erst in einem späteren Stadium angewandt. Zunächst handelt es sich also nur um eine arithmetische Synthese des Körpers aus gegebenen Elementen: die Aufzählung seines stückmäßigen Bestandes ohne Wiedergabe der sichtbaren Kontinuität der Oberflächen. Dies Additionsverfahren vernachlässigt also noch die kubischen Qualitäten; es tritt übrigens am deutlichsten in dem von Schmarsow angezogenen Beispiel der Stange mit dem Topf (= Mensch) in Erscheinung und ist Ihnen auch als Survival aus der Volkskunde (Vogelscheuche) und der Kinderkunst bekannt. In der Schneemannsplastik fehlen selten Stöcke, Hut und sonstige, hinzugebrachte Dinge. Ja selbst die Augen werden zunächst nicht durch Abtragung, sondern durch Hinzufügung (etwa von Kohlenstückchen) dargestellt. Daß das Hinzufügen primitiver als das Abnehmen ist, kann nicht zweifelhaft bleiben. Denn die Gliederung einer Einheit, die durch abtragende Detaillierung der aus einem Stamme gearbeiteten Säule geschaffen wird; die Einteilung durch ein bestimmtes Maß der Verminderung erscheint ungemein viel komplizierter, als jene Zusammenstellungen aus beliebigen, unveränderten Gegebenheiten. Vollends die erwähnten „Gruppen"- oder „Szenenbildungen" sind lokale Häufungen ohne plastischen Zusammenhang. In der bloßen Aufstellung erschöpft sich hier noch die Darstellung.

Wenn auf das Stadium der Kombination ohne Variation die abbauende Technik folgte, so bildet das synthetische Verfahren der Plastik eine letzte Errungenschaft der künstlerischen Entwicklung. Erst wenn aus dem Freien, in bildsamem Material die Form erschaffen werden kann, ist der vollkommene Gegensatz zu jener primitiven Darstellungsweise

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0240

erreicht, die mit der passiven Aussonderung natürlicher Erzeugnisse aus der Umwelt einsetzte.

Hier erst können auch die überraschenden Tonskulpturen (Pferde) der ältesten, paläolithischen Fundschicht eingeordnet werden, die auf den ersten Anblick die aus der Naturvölkerkunst abgeleitete Entwicklungsfolge umzustoßen bedrohen. Doch stellte sich heraus, daß sie sogar noch im abtragenden Verfahren aus der Lehmwand flächenmäßig herausgeschnitten wurden.

Auf dieser Stufe der Verminderung eines gegebenen Blockes setzt nun die Differenzierung der Flächenkunst ein, deren selbständige Vorbereitung wir jedoch lange vor ihrer Verschmelzung verfolgen können. Ähnlich, aber wohl früher, wie auf den Megalithen der jüngeren Steinzeit erscheint auch an artifiziellen Objekten, z. B. den Gefäßen allmählich durch Einritzung eine Gesichtsandeutung hergestellt, die zu der bekannten Erscheinung der zoomorphen oder anthropomorphen Geräteplastik überleitet. Auch der Prozeß der Animalisierung als Übergang zur Naturwiedergabe, geht also wieder (wie am Anfange der ganzen Entwicklung) von schon geschaffenen Formen aus. Der Kopf als Topf ist in der Tat ein erstes Produkt der darstellenden Kunst. Die amerikanischen Funde bieten hier schlagende Parallelen zur neolithischen Keramik. Die allmähliche Naturalisierung geometrischer Gegenstände in der Plastik ist universal in allen neuentstehenden Kulturen besonders nach den verschiedenen Entwicklungsabbrüchen der urzeitlichen Epochen zu verfolgen. In der Bronzezeit mit ihrer feststehenden Chronologie kann man ganze Entwicklungsreihen aufstellen, die das Herauswachsen von Tierköpfen aus Schwertgriffen (und ähnlich aus kurvilinearen Flächenornamenten) und später ihre Wiederverkümmerung zu Spiral-Voluten usw. zeigen. Wenn die Veränderung der plastischen Form mit der Einritzung beginnt, so entwickelt sich also das graphische Verfahren auf den Objekten der Plastik selber. Auch ein weiterer Schritt, die allmähliche Austiefung der Linien, an deren Rändern die Form stehen bleibt, vollzieht sich noch in dem Gebiete der Plastik; nicht zuerst auf der Wandfläche. Durch diese Verschmelzung der beiden Techniken kommt es zur Sonderung von Grund und Muster, während in der bisherigen Plastik Form und Stoff identisch waren.

Entscheidend ist bei diesem Übergang zur Darstellung, daß die Gestalt nicht vorher in der Phantasie fertig vorhanden ist und in den Block übertragen wird, sondern vielmehr aus diesem herauswächst und gleichsam durch ihn selbst erschaffen wird.

Obwohl das Standbild zunächst noch keine abtragende Modellierung der Form zeigt, jene Ritzung noch keine Flächenkunst ausmacht, so müssen wir doch hier den Punkt der Differenzierung von Plastik und Malerei suchen. Das Übergewicht geht auf die Seite der reinen Plastik über, sobald man von der bloß graphischen Einritzung zu stärkerer Verminderung fortschreitet, wie sie die Schultereinziehung der ältesten Idole erkennen läßt. Hiermit wird der geschlossene, natürliche Umriß der beschriebenen Steinblöcke

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0241

endgültig aufgegeben. Da nun die Attitude der Körperlichkeit diesen ersten, unbehauenen Blöcken von vornherein eignet, so muß freilich der Plastik mit diesen primitiven, fast kaum als solche erkennbaren Erzeugnissen das Erstgeburtsrecht zugesprochen werden. Doch dürfte die Abstraktion der Körper auf den Umriß in der Fläche: dieses Maß der Differenzierung von Grund und Muster nicht auf eine spätere Entwicklungsstufe zu verlegen sein, als die eigentliche Plastik in der vollendeten Ausbildung, wie sie in den Elfenbeinskulpturen des Paläolithikum vollzogen erscheint.

Diese Tatsache ergibt sich aus dem Entwicklungsgange der Flächenkunst selber, zu der wir nunmehr übergehen. Den ältesten Zustand der graphischen Kunst verkörpert das sogenannte Kritzelstadium. Aus den Kinderzeichnungen sind jene wirren Linienhaufen bekannt, die angeblich eine rein motorische Auslösung muskulöser Spannungsgefühle, unserer Auffassung nach aber den Niederschlag eines viel komplizierteren psychologischen Prozesses bilden. Das Kritzeln setzt die überraschende und zufällige Erfahrung einer allerersten Linie voraus und stellt nur die Fortsetzung des lustvollen Zustandes dar, der sich an das Erlebnis jener ersten erfolgreichen Betätigung anknüpft. Die objektive Wahrnehmung des subjektiven Erfolges, diese Wirkung gleichsam ohne Ursache birgt den Reiz zur Wiederholung in sich. Schon das sinnlose Kritzeln ist also eine Auseinandersetzung des Subjektes mit der objektiven Welt. Denn die Linie, als das Produkt aus Druck und Stoß, setzt einen Widerstand (objicere) voraus; eine Wand, auf welche sich der Impuls des Subjektes mit Hilfe eines Mediums, das zwischen es und die Objektivität eingeschoben wird, nämlich des Griffels projizieren kann. Doch stellt die Linie überhaupt nicht das primitivste Verhalten gegenüber der Fläche dar, sondern hat in der kurzen, fast nur durch den Druck hergestellten Kerbe ihre Vorstufe.

Vielmehr führten erst solche unwillkürlichen Materialeinwirkungen, wie die bei der Knochenbearbeitung entstehenden Tranchier- und Schabespuren auf dem Wege des Miterfolges zur Entdeckung der Linie in der Urzeit. Ebenso scheinen bei den Naturvölkern technische Nebenprodukte, z. B. die durch das Schleifen der Steinbeile hervorgerufenen Wetzmarken, die spielerisch erweitert werden, den ersten Anlaß zur graphischen Betätigung gegeben zu haben. Auch die mehr oder weniger unregelmäßigen Kurvenlinien, die man auf paläolithischen Höhlenwänden findet, ohne jede Sachbeziehung, sind als die Denkmäler dieser mimischen Ausdrucksbetätigung und als der erstarrte Ausfluß jener Lustquelle zu deuten. Passiver und von geringerem Ausdruckswert fast als diese im abtragenden Verfahren erzeugten Sichtbarkeiten, erscheinen die aus Australien und wiederum den paläolithischen Höhlen bekannten, mechanischen Handabklatsche. Den Übergang von wirren Kritzeleien zu regelmäßigeren Formen bezeichnen die geometrischen, fast ornamentalen Linienfiguren auf brasilianischen und afrikanischen Felswänden, die überall der eigentlichen Nachahmungskunst vorangehen. Selbst, nachdem also die technischen Ausdrucksmittel entdeckt sind, kann überhaupt der Fortschritt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0242

zur Naturdarstellung noch nicht unmittelbar vollzogen werden. Vielmehr beschränkt man sich zunächst auf die Erweiterung solcher an Felswänden sich darbietenden Vorsprünge, ausgewitterter oder erhabener Stellen, die assoziativ zu Gegenstandsvorstellungen anregten und zu tierähnlichen Bildungen ergänzt werden. Auch Kinder vervollständigen gerne auffallende Auswüchse an Bäumen usw. durch geringe Veränderungen zu irgendwelchen Gestalten. Ebenso ist in der Höhle von Altamira die variierende Benutzung natürlicher Unebenheiten im Gestein beobachtet worden. Die gleiche Erscheinung lehrt ein australisches Beispiel, wo die illusionistische Darstellung einer aus ihrem Loche herauskriechenden Schlange durch eine infolge Auswitterung im Fels entstandene, natürliche Vertiefung und eine einfache, darangezeichnete Spirallinie bestritten wird.

Alle diese vorbereitenden Stadien der zeichnerischen Kunst sind in sämtlichen drei infantilen Entwicklungsreihen nachzuweisen. Während die Gestalten, wie auch in den Anfängen der Plastik, zuerst in die unveränderten Formen der Natur hineingesehen werden, fließen die Vorstellungen später auch mit den schon künstlichen Erzeugnissen, jenen zunächst bedeutungslosen Linienfiguren zusammen und gelangen so erst als wirkliche Spiegelbilder der Natur in die Welt der Anschaulichkeit. Wie nun in der Plastik der einfache Stock der erste Vertreter der Menschengestalt ist, so werden auch in der Fläche die Körper nicht zuerst auf den Umriß, sondern auf einfache, massive Striche abstrahiert. Diese gleichsam plastische Art der Körperzeichnung kann daher noch nicht mit dem Namen der Flächenlinien, sondern eher als Körperlinien bezeichnet werden.

Die primitivsten Tierbilder der Zwergvölker gehören in der Tat dem sogenannten Tausendfüßlertyp an, der aus einer einzigen Längslinie mit zahlreichen angesetzten Querstrichen (unbestimmte Anzahl Extremitäten) besteht. Während also der flächenbegrenzende Kontur, das Produkt der Durchschneidung von Körper und Ebene, von den drei Dimensionen des Körpers immerhin zwei wiedergibt, beschränkt sich die ursprünglichste Linearzeichnung auf eine einzige Erstreckung. In der weiteren Entwicklung der Tierdarstellung verfolgen wir nach der Stufe des leeren Umrisses in Ritztechnik (besonders deutlich im Paläolithikum) den Fortschritt zu gemalten Linienfiguren und schließlich zur farbigen Silhouette. Hier vollzieht sich also der Übergang von der taktischen zur optischen Linie und somit erst die letzte Differenzierung der plastischen und der graphischen Verfahrungsarten. Erst mit der Verminderung der Reibung und der Verlegung des Detritus von der Wand auf die positive Seite des Griffels durch Einschiebung eines neuen Mediums (der Farbe), erschafft sich die Flächenkunst ihr exklusiv eigentümliches Ausdrucksmittel.

Wie wohl fast die niedrigsten Zwergstämme solche Felsmalereien herstellen, so verharren doch die meisten Naturvölker, selbst die höherstehenden Kulturen des totemistischen Zeitalters auf dem Stadium der Zierkunst, teils ohne die geringsten Ansätze zur monumentalen Darstellung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0243

Die Anfangsgründe der Ornamentik auf dem Gebiete des Behangschmuckes (aus Naturdingen) als Vorstufe aller künstlerischen Betätigung wurden eingangs gestreift. Die Körperbemalung und Tätowierung — das oberflächliche und das eingreifende Verfahren —, schließlich der indirekte Körperschmuck mit textiler Ornamentik, setzen die eine Entwicklungslinie der subjektiven Zierkunst fort. Der Übergang zu der objektiveren Form der Geräteornamentik vollzieht sich wie in den anderen Künsten an solchen, durch die Natur vorgebildeten Formgegebenheiten.

Aus der Glättung der natürlichen Nodi von Bambusschäften oder der Verstärkung solcher im Holze des Gerätes vorhandenen Astknoten, oder sei es der natürlichen Körnung eines Steines, entsteht das reine Ornament, das sich als mimischer Niederschlag auf das Objekt, dessen Form ausgezeichnet werden soll, ergießt. Denn alle Ornamentik ist ihrem Wesen nach immer Wertbezeichnung; sie ist der bleibende Niederschlag ursprünglich mimischer Ausdrucksbewegungen, die einen wertvollen Gegenstand umspielt und hervorhebt (Schmarsow). Die Materialisten einer längst überwundenen Entwicklungsperiode der Geisteswissenschaften erfanden in technischen oder praktischen Motiven den ersten Anstoß zur Ornamentbildung. Doch ist das Suchen nach solchen außerästhetischen und utilitaristischen Nebenbedeutungen, wie sie auch die rationalistische Ursprungstheorie der „Heterogoniker" forderte, längst aufgegeben worden. Ja, selbst die technischen Spuren der Arbeit, wie die keramischen Herstellungsmotive (Geflechtsabdrücke) werden nicht mehr als ursprüngliche Quellen der Ornamentik anerkannt. Denn die typologischen Entwicklungsreihen zeigen, daß diese unfreiwilligen und unwillkommenen Nebenprodukte des Herstellungsprozesses, wo sie nicht an ein schon vorhandenes Verzierungssystem assimiliert werden, gar nicht in Ornamente übergehen, sondern der Verkümmerung verfallen und durch allmähliche Eliminierung absterben. Die apotropäische oder hygienische Bedeutung andererseits etwa der Tätowierung erklärt nicht ihre Regelmäßigkeit.

Jene akzessorischen Zweckmäßigkeiten sagen nichts über die Entstehung der Formen aus. Der vermeintliche Motivwandel im Übergange vom Schutz zum Schmuck liegt überhaupt vor den Anfangsgründen jeder Zierkunst. Denn die wirklich ursprünglichen Erzeugnisse der Ornamentik zeigen außer und trotz diesen Zweckmotiven so viele objektive Qualitäten und erfüllen von vorne herein solche ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, daß jener ärmliche Psychologismus für ihre Erklärung nicht ausreicht. Als Kriterien für diese einfühlende Bewertung dienen uns eben die „Gestaltungsprinzipien" der Symmetrie, Proportionalität und des Rhythmus, deren Walten bis hinter die „Entstehung" aller objektiven Zierformen zurückverfolgt werden kann — und muß. So erübrigt sich die historische Feststellung, daß auch die symbolisch-magische Erklärung der Ornamentik und ähnliche Residuen aus der Nachblüte des Klassizismus (Stolpe 1881) und überhaupt alle sekundären Anlässe für die Anfänge der Kunst längst ausgeschaltet worden sind, wie denn die Erzeugnisse

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0244

wirklich primitiver Völker nachweislich vollkommen bedeutungslos bleiben. So beobachten wir auch in der ältesten Zierkunst der urzeitlichen Kulturen (Paläolithikum und Neolithikum) einfache, lineare Formen rein mimischen Ursprungs. Der geometrische Stil verkörpert den ältesten Zustand der Ornamentik. Ebenso wie die ersten Erzeugnisse der plastischen und graphischen Kunst werden aber diese ursprünglich bedeutungslosen Formen durch Hineinsehen vorstellungserfüllt. Auf diesem Stadium der bedeutungsvollen Ornamentik geometrischen Stiles befinden sich die meisten Naturvölker der Jetztzeit. Während man also anfänglich assoziativ Vorstellungen in die geometrischen Motive hineindeutet und später aus ihnen heraussieht, kommt schließlich das assimilative Hineinbilden jener in diese zustande, ähnlich wie in der Plastik durch die Animalisierung der Geräte und beim graphischen Kritzelstadium. Es findet eine allmähliche Angleichung von Ornament und Bedeutung statt, wodurch sich der Übergang zur naturdarstellenden Stufe der Zierkunst anbahnt. Ist die Entwicklungsphase der reinen Tierornamentik erreicht, so können wieder Rückbildungen eintreten, wie sie in den bekannten Stilisierungserscheinungen figürlicher Muster vorliegen. Auch dieser Reduktionsprozeß läßt sich auf ästhetische Ursachen, die im Verhältnis von Form und Ornament begründet liegen, zurückführen.

Auf Grund dieser Beobachtungen muß ebenso wie die materialistische Entstehungstheorie, auch die Voraussetzung einer ursprünglichen Naturwiedergabe durch die Zierkunst abgelehnt werden. Die Nachahmung natürlicher oder künstlicher Vorbilder, wie der Maserung des Holzes, tierischer Fellmusterung, aber auch die Übertragung von Geflechtsmustern, die angeblich „von selbst" aus der Technik entständen, in einer ältesten Geräteverzierung, ist nicht nur eine psychologische Unmöglichkeit, sondern auch durch Beispiele aus niedrigsten Kulturen nicht zu belegen. Vielmehr sahen wir die Zierkunst von gegebenen, durch die Natur schon vorgezeichneten Formen ausgehen, um die sich die Ornamente kristallisieren. Ohne solche Stützpunkte werden überhaupt keine Formen erschaffen, geschweige denn nachgeahmt.

Dieses Sich-Anklammern an vorhandene Formen ist besonders charakteristisch für die Anfänge der Kunst und lehrt die Unfähigkeit des Primitiven, aus dem Nichts zu gestalten. Übrigens zeigt auch die Kinderkunst, die durch Rezeption des Kulturgutes der Umgebung diese älteste Vorstufe überspringt, die Entwicklung vom geometrischen Stil zur naturdarstellenden Ornamentik mit unverrückbarer und absoluter Chronologie. Und zwar entstehen die Gegenstandsformen auch hier infolge assoziativer Vorgänge, die in der einfachen Kreislinie eine Kirsche oder einen Teich, in anderen linearen Formen Sterne und Blumen erblicken lassen, und so den Anstoß geben, die Zeichnung entsprechend zu verändern und wiederum assimilativ umzudeuten. Dieses Übergangsstadium wird hier besonders deutlich. Bei gewissen, einfachen Figuren ist es tatsächlich nicht zu entscheiden, ob sie als geometrisch aufgefaßt werden müssen, oder die genannten Dinge

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0245

wirklich darstellen. Auf die erste Stufe der geometrischen Motive und die höhere der körperlichen Lebensformen folgen in der Kinderkunst, wie Muths Experimente bewiesen haben, genau so wie in der aufsteigenden Entwicklungslinie der Naturvölkerkunst, die pflanzlichen Ornamente als dritte Phase der Zierkunst.

Somit ist bewiesen, daß die psychologische Vergleichung der naiven, primitiven und urzeitlichen Kunst überall gleiche Entwicklungsstadien und -Folgen erkennen läßt. Nicht gelingt es am Anfange der Evolution dem Subjekt, gegen die objektive Welt sein eigenes Ebenbild aufzustellen — nicht die Nachahmung der Natur bildet den Ursprungspunkt der künstlerischen Betätigung; ja überhaupt keine neuen, selbstständigen Formwerte werden erschaffen. Vielmehr rezipiert der Mensch lediglich, was ihn in seiner Umgebung anreizt, es aufzugreifen, und eignet sich an, was er aus dem Schatz natürlicher Erzeugnisse ausgewählt hat. Dieses erste Stadium der Kunst kann daher das der Adaptation benannt werden; es ist durch das Ausgehen von gegebenen, die Anlehnung an schon fertige und vorgefundene Formen charakterisiert. Auch mit dem Eintritt der Veränderung der von der Natur erzeugten Formen verbindet sich noch keine nachahmende Tendenz. Der Naturdarstellung geht vielmehr noch eine dritte vorbereitende Entwicklungsphase voraus, die mit dem Namen der Agglutination (Vierkandt) bezeichnet wird und den Stadien der Selektion und Adaptation nachfolgt. Es ist die Erweiterung natürlicher Formgegebenheiten, solcher schon vorgebildeten Gestaltungen, die durch Ergänzung auf Gegenstandsformen führt. Wiewohl das agglutinierende Verfahren gleichsam nur ein korrektives Eingreifen in die Natur bedeutet, so wird doch dabei eine tatsächliche Formvermehrung erreicht. Es handelt sich nicht um ein einfaches Nachfahren, sondern um die positive Vervollständigung. Unter Benutzung ihrer natürlichen Eigenschaften werden solche von selbst sich darbietenden Formgebilde zum Gegenstand der Vervollkommnung und Erweiterung. Die Agglutination setzt jedoch nicht die Präexistenz der darstellenden Kunst voraus; vielmehr bietet sie der Phantasie erst die notwendigen Anhaltspunkte, um zum Nachschaffen vorzudringen. Diese wird dadurch über die Notwendigkeit hinweggesetzt, von Grund auf aufbauen und aus dem Nichts gestalten zu müssen. Denn ist die Form einmal gegeben, so wirkt sie sogleich auch als reines Motiv. Auf diese Weise verhindert die Natur selbst gleichsam ihre unmittelbare Nachahmung. Die Anpassung an naturgegebene Gestaltungen, die zuerst nur ausgewählt, geordnet und isoliert, später erweitert werden, weist auf das Gesetz der Trägheit oder vielmehr der Stetigkeit im Kulturwandel hin, das die Annahme sprunghafter Fortschritte in der künstlerischen Evolution verbietet. Ganz allmählich, und zwar noch vor der agglutinierenden Veränderung der natürlichen Formgegebenheiten vollzieht sich auch ihre Beseelung und damit erst der eigentliche Übergang zur Naturwiedergabe. Die Erkennung von Ähnlichkeiten in natürlichen oder künstlichen Produkten geht der Nachahmung voraus. So findet eine Allbelebung der subjektiven und objektiven Schöpfung statt. Die Erzeugnisse der Kunst werden vorstellungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0246

erfüllt. Dieser Periode der Assoziationen folgt das Stadium der Assimilation. Es tritt eine fortschreitende Realisierung der in die gegebenen Formen hineingedeuteten Gestalten ein, wodurch diese den aus ihnen herausgesehenen Vorstellungen in zunehmendem Maße angeglichen werden; erst durch das assimilative Hineinbilden kann der Übergang zur Naturdarstellung gewonnen werden.

So kommen wir zu dem Schlusse, daß nicht die Erfindung, sondern das Finden am Anfange der Evolution steht: daß mit der Auslese, nicht mit dem Aufbau von Formen die künstlerische Betätigung einsetzt. Wir erkannten ferner, daß nicht das Erschaffen, sondern das Erkennen von Ähnlichkeiten zur künstlerischen Wiedergabe führt, wie denn nicht die Nachbildung, sondern das Einbilden das ursprüngliche Verhalten des Subjektes gegen die Natur bezeichnet. Zwischen diesen Polen liegt der Prozeß des Hineinbildens, der mithin die Verbindung der von reinen Assoziationen erfüllten Periode mit derjenigen der vollzogenen Assimilation herstellt. Von der bloßen Vorstellung bis zur Darstellung der Naturgestalten führt nur ein weiter Weg, dessen Ziel erst erreicht werden kann, nachdem durch Agglutination die zuerst lediglich durch Adaptation ausgewählten Dinge der naturgegebenen Formenwelt erweitert worden sind; wenn letzten Endes der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt durch die Emanzipation des Individuums von der Umwelt gezogen und durch das Kunstwerk, das der Mensch gegen die Welt aufstellt, wieder versöhnt worden ist.

Diskussion:

Herr K. Schroeter: Im allgemeinen dürfte im Anfang der Entwicklung der Künste ein Übergang stattfinden von vorstellungsloser oder vorstellungsarmer zu vorstellungserfüllter, vorstellungsreicher Betätigung, von Gefühlsausdruck zu Vorstellungsausdruck, von nichtsdarstellender zu darstellender Kunst. Zunächst haben wir bei Kindern, Naturvölkern, in der Vorzeit und sogar bei Tieren ein sinnloses Spielen mit Farben, Linien und Gegenständen. Es erfolgt dann meist wohl assoziativ aus Ähnlichkeit eine mehr oder weniger enge Verbindung mit Vorstellungen, ein Hineinsehen, ein Heraussehen. Beim Hund verbindet sich mit einem Stück Holz, bei der Katze mit einer Kugel die Vorstellung eines Beutetieres. In ähnlicher Weise nimmt der Naturmensch, das Kind einen Pfahl, einen Stein als Repräsentanten irgend eines Wesens. Von Naturgegenständen geht man zu künstlicher Herstellung über. Entsprechend den Anfängen dieser gegenständlichen Darstellung, erhalten auch natürliche, wie künstliche Flächen oder Linien Bedeutung. Das Kind entdeckt in seinem sinnlosen Gekritzel plötzlich ein Tier, einen Menschen u. a. Für Naturvölker vergleiche Koch-Grünberg, Vierkandt.

Im Anfang der Kunst tritt stark die Neigung hervor, von Unregelmäßigkeit zu Regelmäßigkeit zu gelangen, da sie als etwas besonders Schönes gelten dürfte. Beim Kind können wir deutlich beobachten, wie es, häufig ohne Erfolg, die Regelmäßigkeit erstrebt, etwa einen Körper als regelmäßiges Oval, einen Kopf als Kreis wiederzugeben sucht. Das Streben nach Regelmäßigkeit tritt zunächst in der nichtdarstellenden Kunst in Erscheinung, bei Gegenständen und ihrer Anordnung (z. B. beim Behangschmuck), wie auch bei Flächen- und Linien-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0247

herstellung, und führt hier zur Ornamentik. Sie dürfte zunächst bedeutungslos sein, wie es ausdrücklich von der gesamten Ornamentik der auf niedrigster Stufe stehenden Andamanesen von dem lange Jahre unter ihnen weilenden E. H. Man bezeugt wird. Von den bedeutungsvollen, einfachen wie komplizierteren geometrischen Figuren der Ornamentik lieferte uns die neuere, völkerkundliche Forschung unzählige Beispiele. Auch in der gegenständlichen Darstellung finden wir regelmäßige Figuren, die eine Bedeutung erhalten. In australischen Zeremonien werden z. B. Quadrate als Teile von Tierkörpern angesehen. Nicht nur bei spielerisch verwandten Gegenständen, sondern auch bei praktischen Zwecken dienenden Gebrauchsgegenständen kann eine Heterogonie von nichtdarstellender Verwendung eintreten. Gefäße werden zu Tieren, Menschen u. a. umgebildet. Besonders verbreitet sind die Gesichtsurnen im Anfang künstlerischer Entwicklung.

Wir wir annehmen, stehen im Anfang einfachste Figuren unregelmäßiger oder regelmäßiger Art als Darstellungen, die meist nur das Allgemeinste, wie z. B. die Längenerstreckung, wiedergeben. Im übrigen lehrte mich das vergleichend betrachtete Material, das sich nun anschließt als Entwicklung der darstellenden Künste die allmählige Komplizierung (Detaillierung, Differenzierung) und der Übergang zu größerem Naturalismus. Denn Ziel der darstellenden Kunst ist die Darstellung, die möglichst vervollkommnete Wiedergabe objektiver wie subjektiver (naturalistischer wie idealistischer) psychischer Erlebnisse. Zunächst ist die Komplizierung einfach. So wird bei den Australiern dem Pfahl ein Wulst mit Kopfschmuck als Kopf hinzugefügt, oder man bringt außerdem noch einen Querstab an, der die Arme bedeutet. Einem Rechteck, das eine Ratte bedeutet, werden oben und unten Dreiecke an der Stelle von Kopf und Schwanz, sowie Querstäbe für Beine angefügt. Ähnliches geschieht bei der malerisch-zeichnerischen Darstellung. Neben der Anfügung findet Erweiterung durch Herausbilden statt. So werden etwa aus ovalähnlichem Körper Beine herausgemalt, oder aus einem Pfahl oder Stein ein Kopf herausmodelliert mit mehr und mehr zunehmender Detaillierung. Zunehmender Naturalismus zeigt sich etwa in mehr und mehr realistisch werdender Krümmung des Rückens bei Tieren. Auch Einfügung (z. B. von Augen, Nase) ist ein Prinzip der Komplizierung.

Auch innerhalb der verschiedenen Völkergruppen läßt sich eine Entwicklung feststellen. Bei den auf primitivster Stufe stehenden Zwergvölkern ist zum Teil lediglich einfachste, bedeutungslose Ornamentik vorhanden. Bei den bereits höher stehenden Zwergvölkern der Malakkahalbinsel erhält sie Bedeutung und naturalistische Erweiterung. Dasselbe gilt für die Australier, bei denen jedoch die naturalistische Darstellung und die Ornamentik schon einige Komplizierung erfährt. Gehen wir von diesen Jägervölkern zu den Ackerbau treibenden Melanesiern, Polynesiern, Malayen und den Kulturvölkern Asiens, so sehen wir, wie die Komplizierung in der Ornamentik zu immer größeren Wucherungen und Verschlingungen führt. Die einfachen, rohen Darstellungen werden phantastisch erweitert. Man gelangt zu Mischungen von Menschen- und Tierkörpern, Vermehrung der Glieder u. a. Es ist eine Steigerung des Phantasielebens, das sich auch in der übrigen zum Teil stark mittelalterlichen Kultur dieser Völker in Religion, Dichtkunst u. a. zeigt. Daneben entwickelt sich der Naturalismus weiter. Auch in Amerika und Afrika ist Ähnliches festzustellen. Bei unseren Kindern erscheint ebenfalls eine Periode, in der sich ein Sinn für Märchen, dann für Romantik und Rittertum auch in der Darstellung äußert. In der Prähistorie haben wir in der älteren und jüngeren Steinzeit einfache Ornamentik und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0248

Naturalismus, dann noch in der jüngeren Steinzeit, besonders aber in den Metallzeiten bis weit in das Mittelalter hinein sich stark steigernde Komplizierung in der Ornamentik und in der Phantastik, neben sich entwickelndem Realismus. Die Szenendarstellung findet sich gleichzeitig allmählich ein.

Durch die Vergleichung verschiedener Kulturentwicklungen können wir dazu gelangen, allgemeine Züge der psychischen Evolution zu finden. Die Ergänzung der einen durch die anderen ist nötig. Die Prähistorie bietet eine gewisse Chronologie, arbeitet aber mit sehr lückenhaftem Material. Bei den Naturvölkern ist das Material im allgemeinen vollständig gesammelt, es fehlt jedoch eine Chronologie. Bei den Kindern dagegen ist beides vorhanden.

Herr Wulff: Die beiden Vorredner haben auf Grund bedeutsamer Tatsachenreihen in dankenswerter Weise wertvolle positive Beiträge zu den von Herrn M. Hoernes entwickelten Ursprungsfragen gebracht. Wenn der Letztgenannte durch Klarlegung des prähistorischen Tatbestandes gezeigt hat, wie diese nicht beantwortet werden dürfen, nämlich nicht durch den Versuch einer zwischen den Kunstäußerungen der verschiedenen Schichten vermittelnden Konstruktion, so hat sich aus ihren Ausführungen die zu befolgende richtige Methode ergeben. Man muß die analogen Erscheinungen auf den verschiedenen primitiven Kunstgebieten vergleichend sammeln und die so gewonnenen tatsächlichen Aufschlüsse psychologisch zu erklären suchen. Mit Recht ist hier auf die einfachste, unmittelbar lustbetonte Betätigung des Kunsttriebes hingewiesen und zugleich von der Phantasie gesprochen worden. Ich möchte auf dieser Grundlage nur noch eine Differenzierung vornehmen. Es hat sich einerseits ergeben, daß der Ornamentbildung ein Stadium vorhergeht, das mit dem Kritzeln der Kinder in Parallele steht und aus dem immer regelmäßigere Züge und schließlich Ornamente entstehen. In dieser Betätigung selbst liegt eine Lustquelle, deren Ursprung sich aus der rhythmischen Organisation des Menschen erklärt. Der Rhythmus ist als Grundprinzip in allen Künsten wirksam. Daher ist es nicht nötig, nach einer metaphysischen Erklärung für die Freude an der geraden Linie und dem geometrischen Ornament zu suchen, zum mindesten müßte dann eine solche geistige Entwicklungsstufe des primitiven Menschen, wie Herr W. Worringer sie voraussetzt, als Entstehungsursache, in concreto nachgewiesen werden. Daß nach jener ersten Lusterregung allmählich reichere Gebilde zustande kommen, erklärt sich aus dem allgemeinen Entwicklungsgesetz der Steigerung. Auf der anderen Seite aber tritt auf den Vorstufen der Kunstentwicklung eine ganz andere, vom rhythmischen Prinzip unabhängige Art der Phantasietätigkeit in die Erscheinung, wie durch die Herren Busse und Schroeter vor allem für die Plastik gezeigt worden ist. Es findet zuerst Adaptation menschen- und tierähnlicher Naturgebilde statt und dann eine auf Anähnelung an das Phantasiebild gerichtete Veränderung und Ergänzung derselben. Solche Urformen der Plastik sind also von Herrn Schmarsow mit Recht schon a priori angenommen worden. Es muß noch betont werden, daß diese Art der Phantasiebetätigung sich nicht auf körperliche Dinge beschränkt. Die zeichnerische Darstellung ist nicht etwa erst aus dem Ornament hervorgegangen. Vierkandt hat auf südamerikanische Felskritzeleien hingewiesen, bei denen Tierfiguren aus Schleifmarken u. dgl. entstehen, indem man zunächst Ähnlichkeiten mit den betreffenden Gestalten bemerkt und dann nachgeholfen habe. Diese doppelte Wurzel des Kunsttriebes ist von W. Worringer vollkommen richtig unterschieden worden, wenn ich auch in der von ihm versuchten Ableitung keine befriedigende Begründung der Tatsachen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0249

erkennen kann. Die Doppelung ist aber auch schon anderen, so vor allem Herrn Riegl, durchaus nicht entgangen. Der zweite naturalistische Kunsttrieb kreuzt sich nun fortwährend mit dem rhythmischen. Infolgedessen entstehen bald aus dem Ornament figürliche, bald aus gegenständlichen Darstellungen stilisierte ornamentale Gebilde. Die prähistorische griechische Keramik bietet dafür reiche Belege. Die Gefäße nehmen zuerst anthropomorphe Formen mit geritzten oder gemalten Schmuckmotiven an, und diese werden allmählich zum reinen Ornament, wie Herr Schmidt gezeigt hat. Ebenso ist die Stilisierung des germanischen Tierornaments auf eine sekundäre Einwirkung des rhythmischen Prinzips zurückzuführen. Das Ausdrucksvolle, bzw. Vorstellungsmäßige, kommt also nicht durchweg erst auf einer späteren Entwicklungsstufe hinein, wie Herr Worringer wohl annimmt. In dieser Weise scheinen sich die Tatsachen zu klären und läßt sich vielleicht eine Vereinheitlichung der hier erörterten Gesichtspunkte durchführen, kommt doch auch Herr Hoernes zum Ergebnis, daß die gegenseitige Durchdringung der Gestaltungsprinzipien der verschiedenen prähistorischen Entwicklungsstufen auf einem anderen Boden zur Entstehung der historisch greifbaren Kunst geführt hat.

Herr Kretzschmar: Daß in der Entwicklung der Ornamentik eine bestimmte Gesetzmäßigkeit besteht, lehrt auch die Kinderforschung. Zwar ist die eigentümliche Tatsache konstatiert worden — so von G. Kerschensteiner — daß ein spontaner Verzierungstrieb bei den Großstadtkindern weit weniger wahrzunehmen ist, als bei den Bauernkindern auf dem Lande. Doch läßt sich bei den Großstadtkindern die Entwicklung des Ornaments mit Hilfe der experimentellen Methode verfolgen. Sie zeigt, daß die Freude am Rhythmus das entscheidende Grundmotiv ist. Als Ausdrucksmittel desselben dient zunächst die einfache Linie, also das permatische Ornament. Dann folgt die Benutzung konkreter Objekte und zwar zuerst wahllos und kritiklos, so daß z. B. bei der Verzierung eines Tellerrandes nebeneinander auftreten können Pferd, Tisch, Messer und Gabel, Mann usw. Erst mit der erwachenden logischen und ästhetischen Urteilsfähigkeit tritt dann eine sorgfältigere, kritische Auswahl und Verwendung der rhythmischen Darstellungsmöglichkeiten ein. So zeigt sich ein offenbar gesetzmäßiger Fortschritt von der mechanischen Association zum bewußten Werturteil.

Herr Busse: Ihre rege Teilnahme an der Debatte gereicht mir zur Ehre. Besondere Freude empfinde ich darüber, die Anerkennung derjenigen gefunden zu haben, die ich, wie Herrn Professor Wulff, noch zu meinen Lehrern rechnen darf. Denn er ist ja, wie ich selbst, ein Schüler unseres verehrten Meisters A. Schmarsow, und ich verdanke gerade seinen Vorlesungen eine wesentliche Anregung zur Beschäftigung mit den Problemen des Ursprungs der Kunst. Auch in der jetzigen Debatte zeigt sich Herr Professor Wulff als wirklich psychologisch gerichteter Vertreter einer universalhistorisch orientierten Kunstwissenschaft. Diese Bestrebungen, auch in der künstlerischen Evolution, die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten aufzusuchen, zeigen den fruchtbaren Anschluß an die Kultur- und Universalgeschichte, deren Führer, Herrn Geheimrat Professor Dr. Carl Lamprecht, Sie die Ausstellung verdanken, in der Sie sich befinden. Ich darf die Feststellung wagen, daß die Ausstellung unseres Institutes das Interesse der ästhetischen Gelehrtenwelt, die sich auf dem Kongreß versammelte, gefunden hat. Diese Tatsache dürfte dem Leiter, Herrn Geheimrat Lamprecht, sicherlich noch willkommener sein, als der Dank, den ich ihm zugleich im Namen meiner Mitarbeiter und der zahlreichen alten Schüler, die am Kongreß teilnehmen, für

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0250

sein großzügiges Projekt und die hochherzige Stiftung hier aussprechen möchte. Nicht nur durch einen weiten Blick, sondern vor allem durch seine große Toleranz gegen die Nachbarwissenschaften war Lamprecht im Stande, allen den neuzeitlichen Bestrebungen in seinem Institut eine gemeinsame Stätte zu bieten, die sonst im akademischen Betrieb eine unbestimmte Stellung inne haben, und dieses so zu einem einzig dastehenden Forschungsinstitute auszugestalten. Von den Leistungen des Institutes hätte auch mein verehrter Kollege Dr. Kretschmar Zeugnis abgelegt, wenn er nicht durch Krankheit und seine umfangreiche Lehrtätigkeit verhindert gewesen wäre, den angekündigten Vortrag zu halten. Um so mehr begrüße ich es, ihm die erste Führung durch die Ausstellung überlassen zu können und ihn auch in der Diskussion zu hören. Wie Sie sehen, faßt er die ornamentale Entwicklung der Kinder etwas anders auf, als Muth, dessen ebenfalls von Lamprecht inspirierte Arbeiten Sie hier ausgestellt sehen. Allerdings halte ich den einmaligen Interessenwechsel zur Erklärung des Ueberganges von der geometrischen zur naturdarstellenden Ornamentik allein nicht für ausreichend. Vielmehr scheint mir die Entwicklung, die zugleich noch den Fortschritt von körperlichen Gegenstandsformen zur Pflanzenornamentik zeitigt, überall auf tiefgehende, formalästhetische Motive hinzuweisen. Diese offenbaren sich auch in der zunehmenden Komplizierung der Reihungssysteme und der rhythmischen Kombinationen innerhalb der Tellerverzierung. Wir sehen eine aus fünfgliedrigen Symmetriebildungen (Schiff mit zwei Männern und zwei Bäumchen zu den Seiten) zusammengesetzte Reihe sich zu einer strengen, alternierenden Reihe vereinfachen, wobei aber durch Einführung vollkommen symmetrischer Elemente (Häuser) als Ruhepunkten zwischen bewegten Profilgestalten (springende Pferde) eine stärkere Kontrastwirkung erreicht wird. Nicht minder lehrreich ist die Verdrängung der pflanzlichen Streumotive durch die fortlaufende Ranke, die das Endergebnis dieser ornamentalen Individualentwicklung bildet.

Nichtsdestoweniger bin ich Herrn Dr. Kretschmar für seine, wie immer, anregenden Bemerkungen sehr verpflichtet. Zum Schlusse erwähne ich mit Bedauern, daß uns die Diskussionsreden der Herren Professor Warburg und Professor Emanuel Löwy, die leider am Kongreß nicht teilnehmen, vorenthalten blieben. Besonders die Beobachtungen des letzteren hätten mich außerordentlich interessiert. Denn auch Löwy hat in seinem uns wohlbekannten Buche über die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst durch tiefeindringende und schlagende Ausführungen zu den Problemen meines Vortrages Stellung genommen, es waren: die ursprüngliche Evolution der bildenden Künste und die Frage der Priorität ihrer Entstehung.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0251

8. Oktober, 10 Uhr vormittags

Verhandlungsleiter: Herr O. Wulff, später Herr Behrens

August Schmarsow:

Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung[1])

Wir halten uns frei von der Ausschließlichkeit, die ein Kunstwerk nur insoweit als solches anerkennen will, wie es nach den Forderungen des Auges geordnet sei. Der ganze Organismus muß als mitwirkend anerkannt werden. Von solcher Überzeugung aus soll die architektonische Raumgestaltung in ihren Grundlagen untersucht werden. Die Raumform bleibt also zunächst in engstem Zusammenhang mit ihrem Urheber und seinem eigentümlichen Körperbau. Die Triebfeder zum Eingreifen in die Umgebung liegt in der Möglichkeit freier Ortsveränderung. Aus dem angedeuteten naturnotwendigen Zusammenhang zwischen dem Menschen und seinem Raumgebilde ergibt sich, daß wir für die theoretische Grundlegung berechtigt sind, bei der Entstehung der architektonischen Umschließung drei Bestandteile zu sondern, die freilich stets ineinandergreifen: den Tastraum, den Gehraum und den Sehraum. Die erste und die letzte dieser Bezeichnungen gründen sich auf zwei anerkannt verschiedene Sinnesregionen. Die mittlere, der Gehraum, muß seinen Namen von einer anderen Beziehung erborgen, die geeignet ist, kenntlich zu machen, daß hier die natürliche Vermittlung zu suchen ist, die sich im Tastraum anbahnt, sowie das jede Hantierung überwachende abtastende Sehen des Augenpaares hinzutritt, um dann im Vorwärtsschreiten erst die entscheidende Wendung zu nehmen, während andererseits nur der zeitweilige Verzicht auf die Ortsbewegung die ausschließliche Vorherrschaft der optischen Eindrücke zur Geltung bringen kann. Mit der Anordnung der drei Faktoren ist der psychophysischen Aufgabe und der ästhetischen Untersuchung der Weg gewiesen. Zweitens aber ist durch den Nachweis der grundlegenden Bedeutung des Gehraums beim Wachstum zur bleibenden Wohnung das Vorrecht dieser Entwicklungsreihe begründet. Und heutzutage darf angesichts des ethno-

[1]) Der Vortrag wurde infolge unerwarteter Behinderung des Herrn Schmarsow nicht gehalten und an Stelle desselben der nachfolgende des Herrn Behrens eingesetzt. Er ist inzwischen bereits in der für den Kongreß bestimmten Fassung in der Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 1914, I, S. 66—95 als Aufsatz erschienen, dessen Inhalt hier von der Redaktion kurz zusammengefaßt worden ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0252

graphischen Materials ungescheut erklärt werden: der Wohnbau ist das Grundlegende für das Wesen der Architektur als Raumgestalterin, und der Sakralbau bedeutet seinem ganzen Wesen gemäß bereits eine Abwandlung nach der Seite der Plastik und ihrer auf Beharrung des Einzelwesens erpichten Prinzipien. Im Wohnbau liegt auch für die Ästhetik die Stätte unmittelbarer Beziehungen für das lebendige Schaffen der Kunst. Aber das selbstgeprägte Wort „Raumgestalterin" besteht aus einer bewußten Verbindung zweier Bestandteile: es handelt sich nicht allein um den Raum, sondern auch um seine Gestaltung, und diese setzt ein sinnfälliges Material voraus, d. h. sie ist eine vom schöpferischen Willen des Subjektes durchdrungene Körperform, auch des Innenraumes als solchen.

Die räumliche Auseinandersetzung zwischen dem Individuum und der umgebenden Körperwelt kann sich nur nach dem Hausgesetz der dreidimensionalen Anschauungsform vollziehen. Aber die drei Dimensionen im menschlichen Raumgebilde bleiben stets in fühlbarer Abhängigkeit von dem eigentümlichen Bau des menschlichen Körpers. Ort und Stellung unserer zunächst beteiligten Organe, der Grund ihrer Abhängigkeit vom Rumpfe, bestimmen nicht allein unsere Orientierung im Raum, sondern auch die Bedingungen unseres Schaffens. Die erste Dimension ist für den Menschen als Dominante seiner aufrechten Gestalt gegeben und infolgedessen auch die wichtigste Konstituente jedes Körpers, den wir außer uns hinausstellen. Ist er kleiner als wir, so fällen wir das Höhenlot von oben nach unten, ist er größer, so verfolgen wir sein Höhenmaß von unten nach oben. Und beide Male ist das Verfahren ein unverkennbar sukzessives, nur bei Gleichheit eine simultane Auffassung. Für den Raum als Umschließung erwächst daraus eine wichtige Bestimmung; als Innenraum bedarf er keiner verkörperten Mittelachse, — er verträgt eine solche nicht einmal. Und damit berühren wir den entscheidenden Punkt der Differenz zwischen der plastischen und der architektonischen Auffassung. Jede Beunruhigung des Körpergefühls stört die Voraussetzungen auch des Raumgefühls. Das menschliche Raumgebilde rechnet mit dem horizontalen Boden als unterer Grenze unserer Vertikalachse. Ausnahmen des Verhaltens (in springender Aufwärtsbewegung) führen uns zu der Frage nach der oberen Grenze der Höhendimension. Die nächstliegende Antwort, daß die Scheitelhöhe das gegebene Maß sei, könnte nur für den Tastraum gelten. Der weiterdringende Blick aber verwandelt die erste Dimension durch sukzessiven Vollzug in Bewegung, also in die dritte (die Tiefendimension). Jede größere Überhöhung des Raumes über unserem Kopf bedeutet (immer) eine Erweiterung zugunsten unserer psychischen Organisation, der Spielraum unserer Blicke wird zum Idealraum. Die Raumumschließung kann somit ihre wesentliche Bestimmung schon erfüllen, auch wo keine Flachdecke, keine Wölbung usw. den Innenraum nach oben abschließt. Ein Nachklang des Kontrastes zwischen den klar begrenzten, tastbare Körperwerte darbietenden Wänden und der unbezeichneten Region darüber besteht auch noch überall, wo wir die Decke ganz glatt lassen, als schlichte Fläche. Damit sind wir an dem Punkt angelangt, wo der vermittelnde Faktor nicht mehr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0253

zurückgeschoben werden kann, eben der Gehraum mit seiner periodischen Wiederkehr vom Anfang bis ans Ende. Die Bevorzugung einer Richtungsachse für den fortschreitenden Gang bedeutet schon in den einfachsten Raumformen den entscheidenden Übergang zu den Ansprüchen des Lebewesens und seiner Umschließung im Wohnbau. Durch solche Abtragung der linken und der rechten Körperhälfte des Menschen auf die seitlichen Raumgrenzen vollzieht sich die Gliederung des Innenraumes. Es ist (doch) nichts anderes als der Vollzug der zweiten Dimension bei jedem Schritt vorwärts. Die Auskunft über das Wesen der Breite wird um so dringender erfordert, weil gerade über sie noch merkwürdige Unzulänglichkeiten im Schwange sind. Man meint, im Unterschied von der ersten Dimension sei es bei der zweiten allein möglich, sie als ruhende, d. h. ganz simultane, aufzufassen. Was unser Auge betrifft, so kann diese Behauptung nur soweit bestehen, als es sich um ganz kleine Ausdehnungen handelt, z. B. bei einer horizontalen Linie. Wenn aber die Linie so groß ist, daß gar kein Zweifel aufkommen kann — wir müssen sie von einem Ende bis zum anderen absehen —, dann wird die zweite Dimension eigentlich zur dritten, wie bei der Metamorphose der ersten Dimension in die dritte. Was ist dagegen die zweite Dimension ihrem eigensten Wesen nach? Unser Tastraum, nicht unser Sehraum, hat das Recht der Priorität, uns die entsprechende Antwort zu geben. Die Breitendimension ist darnach „Diremtion" von der eigenen Mittelachse meines Körpers aus, und wenn ich diese subjektive Bestimmung objektivieren will, so kann ich es nicht anders, als durch Übertragung meines Standpunktes auf den Mittelpunkt jener horizontalen Linie, indem ich von dort aus die Ausdehnung nach beiden Seiten absehe, und erreiche nach einer zweiten sukzessiven Auffassung den beiderseitig gesicherten Ruhepunkt des festen Bestandes. Jedem anderen Gegenstand gegenüber nehme ich diese Einstellung vor. Das ist nur dasselbe Verhalten wie vorher bei der Feststellung der Höhe. Der erste Vorgang ergibt die Proportionalität des Dinges, der zweite die Symmetrie. Wo sich jedoch an einem und demselben Substrat derselbe simultane Bestand als Symmetrie in der Breite und als Proportion in der Höhe, beides der Verwandlung in die dritte unterziehen, d. h. in sukzessive Auffassung übertreten, da herrscht auch das Gestaltungsprinzip dieser dritten Dimension, das ich nicht mit G. Semper nur als „Richtung oder Direktion", sondern als „Rhythmus" angesprochen habe, weil es sich dabei immer um die zeitliche Auffassungsform eines räumlichen Gebildes handelt und auf die sukzessiv erlebbare Wiederkehr solcher Gliederung ankommt. So wird eben der Innenraum mit allen seinen sichtbaren und tastbaren Veranstaltungen zu einem Erlebnis des Besuchers, der ihn durchwandert, wie er bei seiner Ausführung selbst ein aktuelles Erlebnis für seinen Erbauer gewesen.

Bei der Gliederung des Innenraumes (im primitiven Wohnbau) durch den entlangschreitenden Erbauer, handelt es sich also um eine fortwährende Abtragung der eigenen Körperwerte auf die Grenzen der räumlichen Umschließung. Jetzt kommt es darauf an, die Fortdauer dieser unmittelbaren Beziehungen unserer räumlichen Orientierung zu den Erlebnissen der Tast-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0254

region auch da nachzuweisen, wo die Ansprüche der Augen Gelegenheit boten, darüber hinauszugehen. Stimmt die Abfolge der Reizkomplexe hüben und drüben mit dem Rhythmus unserer Körperbewegungen, so wird das Erlebnis als befriedigend empfunden, stimmt es nicht, ist die Abfolge der Körperwerte schneller als im gewöhnlichen Gange, so wird unbewußt versucht werden, ihr nachzukommen. Am Ende gelingt es nur den Augen noch, die dichter gedrängte Reihe der Senkungen (Körperwerte) und Hebungen (Zwischenräume oder Flächenwerte) gewissenhaft abzusehen. Eine unstimmige Verschiedenheit der Reihe hüben und drüben, eine Abweichung vom durchgehenden Tempo wird vollends wie eine Enttäuschung stören. Gehen wir zur Einstellung vollrunder Stützen in gewissem Abstand von den Außenwänden über, so wird auch diese Steigerung der Reizkomplexe im Anschluß an unser Körpergefühl sich bemerkbar machen. Es sind plastische Mittel stärkster Art, die hier verwendet werden. Legen wir auf diese Holzpfosten oder Marmorsäulen statt des geraden Gebälkes die Rundbogenverbindung, so leuchtet sofort ein, wie dies Motiv der Objektivierung des Umschwungs dient, der sich mit dem Schwerpunkt des eigenen Körpers vollzieht. Wir begnügen uns aber nicht mit der einseitigen Erörterung der plastischen Formgebung, sondern anerkennen auch das Recht des Zwischenraumes als Raumteil im Raumgebilde. Wer von der Reihe plastischer Glieder ausgeht, wird zugeben müssen, daß unsere Einstellung auf Tastempfindungen oder Gesichtswahrnehmungen die Erwartung des Widerstandes mit sich bringt. Aber wie jede größere Ausdehnung einer Pause für das Gehör zur positiven Auffassung als Ausdrucksmittel umschlägt, so stellt sich vollends diese Notwendigkeit für unseren Blick ein, sowie er nicht in gleicher Grundebene weitergleiten kann, sondern die Tiefenrichtung vollziehen muß. Läßt man den Zwischenraum zwischen zwei Stützen offen (unverhängt), so ist der Intervall als positiver Faktor gewollt und die Ausweitung des Raumgefühls der Eindruck, den er ausüben soll. Somit unterscheiden wir (schon hier) zwei Klassen von Darstellungsmitteln der Raumgestaltung: die raumschließenden (wie Wand, Fußboden, Decke), die raumöffnenden (wie Tür, Fenster, Interkolumnium) und anerkennen als Vermittler zwischen beiden Polen, als raumtrennende Glieder in ihrer doppelten Funktion: Pfeiler, Säule, Arkade usw.

Zur Bestätigung unseres Prinzips mag auch ein Blick auf den griechischen Tempel gerichtet werden. Noch neuerdings hat ein hochverdienter Ästhetiker die Behauptung aufgestellt, er sei kein Raumgebilde. Gewiß bleibt die Gesamtwirkung des Bauwerks eine eminent plastische, aber der Kern ist doch der Innenraum der Cella, in dem die lebendige Berührung mit der Statue des Gottes stattfindet. Der Säulenumgang ist ein Vermittlungsraum, der Zugänglichkeit verspricht und einladend Durchblick gewährt. Eine ausschließliche Reliefauffassung dieser Außenseiten kann demgemäß nicht maßgebend sein. So, wie wir vom Peripteros zum Säulenkranz des Rundtempels übergehen, da scheitert wohl jeder Versuch, die Reliefauffassung der Baukunst auch da aufzunötigen, wo sie einen Vermittlungsraum vor dem geschlossenen Baukörper herstellen will. Kehren

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0255

wir zurück zur Gestaltung des Innenraumes und verfolgen etwa den christlichen Kirchenbau in der Basilikenform. Niemand wird leugnen, daß im Parallelismus der Säulenreihen sofort eine Stockung eintritt, sowie wir an irgend einer Stelle die flache Stirn des Pfeilers hineinsetzen. Solcher Stützenwechsel bringt ein ganz anderes rhythmisches Gesetz in den Verlauf des Innenraumes: die Zusammenfassung zu Untereinheiten. Der Unterschied zwischen den stärkeren und schwächeren Stützen steigert sich, wo sich zwischen beiden Reihen ein trennender Gurtbogen ausspannt. Solche Mittel der Zusammenfassung bereiten auch die Umgestaltung des oberen Abschlusses vor. Einen entscheidenden Schritt weiter führt das Kreuzgewölbe, denn die einander durchschneidenden Diagonalen weisen dem emporschauenden Menschen den festen Platz in der Mitte an. Damit ist wieder die eigene Vertikalachse des lebenden Innenraums drunten als Dominante der rhythmisch gegliederten Hälften r und l eingesetzt, und die Wirkung dieses Strophenbaues nimmt die Aufmerksamkeit in Anspruch. Holen wir noch die Gliederung des Obergadens nach, so haben wir die „rhythmische Travée“ (v. Geymüller). Demgegenüber stellt die Gotik mit dem quergelegten Rechteck das schnellere Tempo wieder her, obgleich von dem Reichtum der rhythmischen Reihung der regelmäßigen Travée nichts geopfert wird. Betonen wir daher nur noch, wie die Apperzeption einer solchen vielgliederigen Einheit immer nur an der Stelle sich vollziehen kann, wo die Vertikalachse des entlangwandelnden Subjekts sich mit der Dominante solchen Coordinatensystems identifiziert. Gehen wir von diesem vollendeten Beispiel der Innengliederung des Langhauses nun sogleich weiter zu dem Anschluß der folgenden Raumteile, zum Ganzen des mittelalterlichen Kirchenbaues. Die halbrunde Apsis ist der letzte Überrest der monumentalen Umschließung, aus dem das Gottesbild verschwand, mag dem Ankommenden auch nur ein Symbol wie das Kreuz gezeigt werden. Nur aus der Gegeneinanderführung der beiden Faktoren, des Raumes für die Priesterschaft und des Langhauses für die Gemeinde, kann die Entwicklung des Kirchenbaues verstanden werden. Nur so wird die Vierung die bedeutsamste Stelle der Wechselwirkung. Und die Ausbreitung der Kreuzarme gehört nun zum adäquaten Ausdruck auch der gespanntesten geistigen Sammlung nach zurückgelegtem Wege durch das Langhaus. Hier kommt auch der Übergang aus der Ortsbewegung von allen Seiten und aus der Objektivierung tastbarer Werte in sichtbarer Gliederung der plastischen Körper zur rein schauenden Bewegung der Blicke zustande. Das ist auch die Geburtsstätte der nachfolgenden Bestrebungen zur Vereinheitlichung eines Gesamtraumes an Stelle der vielteiligen Raumkomposition. Bei diesem Einblick in den Zusammenhang der architektonischen Schöpfung mit der Tastregion des menschlichen Körpers und seinem motorischen Apparat sind bereits die Grundlagen jeder weiteren Ausführung ins Einzelne, wie über den Außenbau usw., vorgezeichnet. Sie bieten nicht allein den Schlüssel zur vergangenen Entwicklung der Architektur, sondern auch zum lebendigen Schaffen der Gegenwart.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0256

Peter Behrens:

Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik

Selbst beim Rückblick auf die hervorleuchtenden Epochen der Geschichte müssen die Ergebnisse geistiger Energie auch unserer Zeit standhalten. Es darf anerkannt werden, daß sie nicht hinter denen anderer Zeiten zurückstehen, wenn auch ihre Eigenschaften von anderer Art sind. Die imposantesten Äußerungen unseres Könnens sind die Resultate der modernen Technik. Die Fortschritte der Technik haben eine Höhe des materiellen Lebens geschaffen, wie sie so hoch in der Geschichte bisher noch nicht erreicht war. Allerdings ist es bis jetzt nur das materielle Leben, das erhoben wurde, nicht das kulturelle, denn eine Einheit von den materiellen und geistigen, d. h. seelischen Werten, konnte noch kaum zum Formausdruck werden.

Ein Leben ohne den materiellen Nutzen der modernen Technik und ohne ihren rastlosen Fortschritt kann nicht mehr gedacht werden. Obgleich es somit fast den Anschein hat, als ob die Geistesrichtung unserer Zeit eine rein intellektuelle sei, zeigt doch eine andere Seite unseres öffentlichen Lebens, wie sehr wir von einem Schönheitsbedürfnis beherrscht werden. In allen künstlerischen Fragen besteht das größte Verlangen nach Bildung, Betätigung und Entwicklung. Keine Zeit hat wohl so viele Gelegenheiten gegeben, Musik zu hören, so viele Kunstsammlungen, Theater und Kunst-Vereine gehabt, wie die heutige. Und unter allen Kunstgattungen ist wieder die bildende Kunst — zu der ja auch die Architektur und das Kunstgewerbe gehören — voran, was neben vielen anderen die übergroße Anzahl der Kunstausstellungen und der Zeitschriften, die für dieses Gebiet sorgen, beweisen. Aber trotzdem trägt das öffentliche Leben nicht die Zeichen einer gereiften Kultur, weil die beiden Gebiete der Technik und der Kunst sich kaum berühren, und zwar da am wenigsten sich berühren, wo sie es am meisten sollten, nämlich im Hochbau und in den Erzeugnissen der Großindustrie.

Der Architekt sucht für seine Bauten den ästhetischen Gehalt auch heute noch meistens aus dem Formenschatz der vergangenen Jahrhunderte, ohne die aussichtsvollen Hinweise, die die moderne Konstruktion für die Formgestaltung gibt, zu berücksichtigen, während der Ingenieur bei seinen Bauten in Eisen das Interesse an der Konstruktion findet, und in diesem durch rechnerische Tätigkeit gewonnenen Resultat sein Ziel erreicht zu haben glaubt. Ebenso wenig wird bei den Erzeugnissen der Großindustrie, die doch in immer größerem Maße Teile unserer Umgebung werden, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0257

Form anders als nach der billigsten Herstellung und durch den Geschmack des Werkmeisters bestimmt.

So fallen unsere Blicke, in der engeren wie weiteren Umgebung, überall auf Disharmonie. Auf der einen Seite Romantik suchende Formgebung, auf der anderen Seite eine unseren heutigen Bedürfnissen angepaßte, ohne Rücksicht auf ästhetische Form durchgeführte Zweckerfüllung.

In den letzten Jahren hat sich eine neue deutsche gewerbliche Kunst entwickelt, deren ernstes Streben und deren geschmacklicher Wert nicht bezweifelt werden kann. Diese Neubelebung der angewandten Künste ist das erfreuliche Zeichen für die ästhetische Produktionskraft unserer Zeit. Um so bedauerlicher ist es, daß die beiden wichtigen Interessengebiete, das der Kunst und das der Technik, unüberbrückt nebeneinander liegen und durch diesen Dualismus unsere Zeit nicht die Einheitlichkeit in ihrer Formerscheinung gewinnt, die die Bedingung und das Zeugnis zugleich für einen Stil ist. Denn unter Stil verstehen wir doch nur den einheitlichen Formausdruck, den die gesamten Geistesäußerungen einer Epoche ergaben. Die Einheitlichkeit in den sämtlichen Erscheinungen, nicht aber der besondere oder gar absonderliche Charakter eines Kunstwerkes ist das Ausschlaggebende.

Von seiten der neubelebten angewandten Kunst wird dadurch die Neigung zu einer solchen Einheitlichkeit bekannt, indem das konstruktive Moment für jedes Erzeugnis als eine formbeeinflussende Eigenschaft geschätzt wird.

Der Ingenieur dagegen hat sich gleichschreitend mit dem Aufschwung seiner Technik immer mehr von den künstlerischen Tendenzen abgewandt. Es ist verständlich, daß die enorme Entwicklung, die die Technik nahm, alle Kraft und Hingebung für sich beanspruchte, und nicht gleichzeitig daran gedacht werden konnte, ästhetische Probleme zu lösen.

Trotzdem wird aber die Erscheinung wahrgenommen, daß auch die Werke des Ingenieurs einer bestimmten Schönheit nicht entbehren. Es sei nur der großen eisernen Hallen gedacht, die durch ihre weitgespannten Überdachungen gewiß den Eindruck der Großartigkeit geben. So können wir uns auch bei den vom Ingenieur errichteten einfachen Zweckbauten, vor allem aber bei den Maschinen selbst, eines gewissen ästhetischen Eindruckes, den sie durch ihre oft kühne und folgerichtige Konstruktion ausüben, nicht entziehen, obgleich keine Konzeption nach künstlerischen Prinzipien dabei vorwaltete, und also der ästhetische Erfolg ein zufälliger ist. Die Erscheinung erklärt sich dadurch, daß diese Werke eine Pseudoästhetik in sich tragen, indem sie eine Gesetzmäßigkeit, nämlich die der mechanischen Konstruktion, verkörpern. Es ist die Gesetzmäßigkeit des organischen Werdens, die auch die Natur in all ihren Werken offenbart. Die Natur ist aber nicht Kultur, und so kann auch die alleinige menschliche Erfüllung nur zwecklicher und materieller Absichten sie nicht schaffen. Und nichts ist natürlicher, als daß bei aller und wahrhaft begeisterter Anerkennung der Errungenschaften der Technik und des Verkehrs die Sehnsucht nach dem Ideal-Schönen dennoch in uns laut wird, und wir nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0258

daran glauben wollen, daß von nun ab nur mehr die Befriedigung, die durch die Exaktheit und äußerste Zweckmäßigkeit hervorgerufen wird, an die Stelle der Werte tritt, die uns seelisch beglücken und erheben können.

Es kann also nicht zugegeben werden, daß die Arbeitsresultate des Ingenieurs an sich schon Einheiten eines Kunststiles sind.

Eine gewisse Schulrichtung unserer modernen Ästhetik hat zu diesem Irrtum beigetragen, indem sie die künstlerische Form aus dem Gebrauchszweck und der Technik ableiten möchte. Diese Kunstanschauung geht auf die Theorie Gottfried Sempers zurück, der den Begriff Stil durch die Forderung definiert, daß das Werk das Resultat erstens des Gebrauchszweckes, und zweitens des Stoffes, der Werkzeuge und Prozeduren, die bei der Herstellung in Anwendung kommen, sei. Die Theorie stammt aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und ist, wie viele andere Theorien dieser Zeit, als ein Dogma der materialistischen Metaphysik anzusehen.

Freilich, wenn man sich an die kunstgewerblichen Erzeugnisse unserer Industrie der letzten Dezennien erinnert, die ausnahmslos technisch schlecht ausgeführte Maschinenarbeit (Fabrikware, wie es damals tadelnd hieß) waren, wenn man sich erinnert, wie die schlechte Arbeit und das schlechte Material durch möglichst reiches Dekor verdeckt wurde, wie es das Prinzip dieser Industrie war, Handarbeit nachzutäuschen, edles Material durch unechtes zu imitieren, so begreift man, daß die vorgefundene Sempersche Anschauung wie eine neue Wahrheit angesehen werden konnte. Aber diese Zeiten sind nun gottlob vorüber, und unsere Industrien sind heute imstande, technisch einwandfreie Ware herzustellen, wenn der Geschmackswert auch heute leider nur in geringen Fällen künstlerischen Ansprüchen genügen kann. Diesem Mangel ist nun auch damit nicht zu begegnen, daß man dem Fabrikanten als Rezept vorschreibt, sich nur an die äußerste Zweckform zu halten. Es erscheint im Gegenteil viel wichtiger, gerade das eigentlich Künstlerische in seinem Wesen zu begreifen.

Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten und ist die freie, durch materielle Bedingungen unbehinderte Erfüllung psychischen Dranges. Sie entsteht nicht als Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewußten Willen des befreiten menschlichen Geistes. Sie ist die Erfüllung psychischer, d. h. ins Geistige übersetzte Zwecke, wie sie sich als solche in der Musik am klarsten offenbart. Oder wie Alois Riegl dies ausdrückt: „Im Gegenteil zu der Semperschen mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes muß eine teleologische treten, indem im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten zweckbewußten Kunstwollens erblickt wird, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt." Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Sempersche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: „sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes."

Also die Technik ist beim Prozeß der künstlerischen Form nicht ein schöpferischer Faktor, sondern als ein Teil eines großen Kräftekomplexes nur ein bestimmender, als dieser freilich von großer Wichtigkeit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0259

Es soll anerkannt werden, daß sowohl die neue Konstruktionsart, wie das neue Material, das Eisen, auch in künstlerischer Beziehung wichtige Faktoren sind. Als diese sollen sie auch voll gewertet werden, aber aus ihnen allein kann nicht eine neue Schönheit entwickelt werden. Wie es physikalische Gesetze gibt, so gibt es auch eine Gesetzmäßigkeit in der Kunst. Und diese, die sich seit Anfang aller menschlichen Kultur als fortlaufende Tradition gültig erhalten hat, kann auch ihr Recht für unsere Zeit nicht verlieren.

Gewiß, es sind große und bedeutende Werte, die die moderne Technik uns zugeführt hat, und weil sie die höchsten Leistungen unserer Zeit darstellen, soll auch der Arbeitsweg des Ingenieurs, der so siegreich begangen worden ist, nicht abgelenkt und die Forschungsmethode nicht berührt werden, aber es ist für uns heute ein Unterschied zwischen der theoretischen Erfindungstätigkeit auf der Grundlage mathematisch gerichteten Denkens und der praktischen Produktion, die die Aufgabe hat, das vorhandene abstrakte Wissen durch plastisches Schaffen in vielgestaltete Sinneswerte umzuwandeln. Es erscheint wichtig, in der technischen Disziplin diese beiden Tätigkeitsformen voneinander zu unterscheiden, dann wird zugebilligt werden können, daß überall da, wo es sich nicht um die Erfüllung ganz neuer Bedingungen handelt, unter den vielfachen erprobten Konstruktionsmöglichkeiten und zulässigen Materialien, die Formen zur Anwendung kommen, die einen ästhetischen Eindruck begünstigen. Damit würde dann ein Schritt nach der Seite der Geschmacksäußerung getan werden, allerdings noch nicht die ästhetische Produktion aufgenommen sein, denn das Schaffen künstlerischer Formen, seien es einfache oder solche in komplizierter Anordnung, ist keine Tätigkeit, die ohne weiteres mit etwas gutem Willen und Geschmack gelingt, sondern sie ist auch auf dem Gebiet der Technik ein Teil von der höchsten menschlichen Lebensäußerung, der Kunst.

Kunst ist etwas anderes als Geschmack. Kunst ist das Neuergebnis schöpferischer Kraft. Geschmack ist durch gute Gewöhnung erlernte sichere Wahl aus vorhandenen Formen. Ein jeder kann und sollte Geschmack erlernen, wie in früheren geschlossenen Stilepochen Geschmack tatsächlich Allgemeingut war, und dadurch die untergeordnetsten Gegenstände an der Formschönheit ihrer größeren Vorbilder teilnahmen. Wenn auf jedem Gebiet das Dilettantieren allem ernsten Wollen und Können feindlich entgegensteht, so ist es in der Kunst dann von um so größerem verderblichen Einfluß, wenn sie sich anschickt, sich der Kraft zuzugesellen, die unserer Zeit das Gepräge gibt.

Es ist eine Frage von größter Wichtigkeit, von Bedeutung für die Geschichte menschlicher Kultur, ob und wann es gelingen wird, die großen technischen Errungenschaften unserer Zeit selbst zum Ausdruck einer reifen hohen Kunst werden zu lassen. Das heißt mit anderen Worten: ob unsere natürlichen Lebensäußerungen durch Einheitlichkeit einen Stil bedeuten werden.

Es ist öfter zu hören gewesen, wir gingen einem Eisenstil entgegen. Wie schon anfangs erwähnt wurde, entsteht kein Stil aus der Konstruktion

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0260

oder dem Material allein. Es gibt keinen materialistischen Stil und hat keinen gegeben. Die alles umfassende Einheit einer Zeit geht aus einem weit größeren Bedingungskomplex hervor, als ihn diese beiden Faktoren allein repräsentieren könnten.

Die Technik kann nicht dauernd als Selbstzweck aufgefaßt werden, sondern sie gewinnt gerade an Wert und Bedeutung, wenn sie als vornehmstes Mittel zu einer Kultur erkannt wird. Eine reife Kultur aber redet nur durch die Sprache der Kunst.

Es sind von kunstliebender Seite große Hoffnungen, einen Stil zu gewinnen, an die eigenwillige individualistische Entwicklung des Kunstgewerbes, die sich seit Ende der neunziger Jahre in Deutschland vollzogen hat, geknüpft worden. Und wenn auch das Talent, das hinter diesen verschiedenartigsten Kunstäußerungen stand, keineswegs verkannt werden soll, so ist aber darauf dann zu sagen: Es kann keinen individualistischen Stil geben! Nicht eine persönliche und individuelle Geschmacksneigung schafft die umfassende Einheit der Formen, die in der Geschichte als prägnante Merkmale vor aller Zeit bestehen, sondern sie gehen aus dem großen Bedingungskomplex unserer Zeit hervor, zu dem als wichtigste Faktoren die technischen Wissenschaften gehören. Unsere ernsteste Aufgabe ist darum, der entwickelten Technik zu einer künstlerischen Qualität zu verhelfen, um damit gleichzeitig das Kunstwollen durch die Technik zu großen Taten zu realisieren.

Ich versuchte zu zeigen, daß Kunst und Technik ihrem Wesen nach zwei sehr verschiedene Geistesäußerungen sind, und daß es ein ästhetischer Trugschluß ist, wenn man glaubt, aus der äußersten und knappsten Zweckerfüllung allein könnte das Schönheitsmoment von selbst entstehen, und nun fordere ich, Kunst und Technik zu einer Tat zu verschmelzen. Hierin liegt kein Widerspruch. Es scheint mir notwendig, die beiden geistigen Tätigkeiten wohl voneinander zu trennen, sie aber zusammen einem gemeinsamen Ziel entgegenzuführen, dem Ziel, das bisher in der Geschichte den sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck im Stil fand. Aus der Geschichte können wir erkennen, wie das Zusammenwirken von großem technischen Können und tiefempfundener Kunst den Stil für eine Periode zeitigte. Wir können beobachten, daß niemals eine neu erfundene Technik die besondere Formgebung veranlaßte, sondern daß diese aus dem Geist der Zeit heraus entstand, und daß der Formwille stets die Technik fand, die ihm nötig erschien.

Auch heute durchqueren wir nicht große Landstrecken während eines Mittagsmahles, weil wir die Dampfmaschine erfunden haben, sondern wir haben diese erfunden, weil die Überwindung von Zeit und Raum unser Wunsch war. Und so war es zu allen Zeiten. Wenn wir uns an die Pyramiden der Ägypter erinnern, so sehen wir, ein wie ungeheurer Drang nach Monumentalität eine Technik schuf, die die Hebung und Fortbewegung so großer Lasten durch kleine Kräfte ermöglichte. Die Griechen, obwohl sie die Grundzüge der theoretischen Mechanik besaßen, legten bei ihren Bauten das Schwergewicht nicht auf die Konstruktion, sondern auf die ästhetische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0261

Seite. Die politische Begabung der Römer wird durch ihre Technik erkennbar. Sie schufen Bauten, die durch ihre Ausdehnung ihr weltliches Machtbewußtsein dokumentierten und erfanden dabei die Konstruktion des Bogens. Eine Tat, die für die ganze folgende Zeit von größter Bedeutung war. Den Bogen zum Formsymbol zu vertiefen, blieb aber erst der römischen Zeit vorbehalten, die durch den neuen Geist des jungen Christentums die Verinnerlichung erhielt. Durch den mystischen Geist der Gotik verlor der Raum dann die Idee des Einschließenden. Seine Gewölbe erhoben sich in hohe Fernen. Ihre Konstruktion machte die Strebebögen und Pfeiler nötig. Die Rosetten, das steinerne Filigranwerk, geben ein bewunderns-wertes Zeugnis von dem souveränen Spiel mit der sicher beherrschten Technik. Die Renaissance. Sie zwingt die Technik wieder zu ihrem Willen. Durch festgefügte Quadern breitflächig tragende Mauern. Hier wie dort: immer ist das bestimmte Kunstwollen das Primäre, und immer fand und gab die Technik willig Mittel des Ausdruckes her.

Bei einer solchen Betrachtung wenden wir uns mit Interesse unserer eigenen Zeit zu und fragen uns, welche Bedingungen mit einem heutigen Kunstwollen übereinstimmen könnten. Eine Antwort hierauf wäre die Klarlegung eines Stiles für unsere Zeit. Ein Stil ist nur rückblickend in bestimmtem Zeitabstand von einer in sich abgeschlossenen Epoche erfaßbar. Die Bedingungen für unsere Zeit sind uns nicht bekannt, sie können nur intuitiv empfunden werden. Wir wissen nur, daß es niemals eine einzige Bedingung, sondern ein Komplex von materiellen und psychischen Bedingungen war, der die Formgestaltung bestimmte. Also wird sich auch in der heutigen Zeit aus der Technik allein kein Stil entwickeln.

Die Technik bei ihrem hohen Werte, den wir auch für die Kunst fühlen, wird erst dann fruchtbringend im kulturellen Sinne sein, wenn sie sich jenen, uns heute noch unbekannten Dingen anpaßt, die wir intuitiv empfinden, und in ihrer Wirkung mit Rhythmus bezeichnen könnten. Das Musikalische, das Einfach-Rhythmische ist ein wesentliches Moment künstlerischer Gestaltung. Rhythmus ist eigentlich Zeitmaß, ein Maß der Bewegung. Aber es scheint berechtigt, diese Bezeichnung auch für die bildende Kunst in Anspruch zu nehmen, wenn man geneigt ist, sie als Ausdruck bewegten Geisteslebens aufzufassen. Wir empfinden einen anderen Rhythmus in unserer Zeit als in einer der vergangenen.

Es bleibt eine unbeantwortete Frage, ob heute trotz der Resultate der Technik mehr oder Bedeutenderes gearbeitet wird als zu Goethes Tagen. Aber sicher ist die Art des Lebens anders geworden. Eine Eile hat sich unserer bemächtigt, die keine Muße gewährt, sich in Einzelheiten zu vertiefen. Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Details der Gebäude gewahren. Ebensowenig wie vom Schnellzug aus Städtebilder, die wir im schnellen Tempo des Vorbeifahrens streifen, anders wirken können, als nur durch ihre Silhouette. Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich.

Einer solchen Betrachtungsweise unserer Außenwelt, die uns in jeder Lage bereits zur steten Gewohnheit geworden ist, kommt nur eine Archi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0262

tektur entgegen, die möglichst geschlossene ruhige Flächen zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet. Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen. Ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen zu breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reihen von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.

Daß für das Ziel solcher rhythmischen Absichten das Eisen und die dieses Material beherrschende Technik von großer Bedeutung ist, bleibt außer Frage. Das Eisen hat den heutigen Erfolg der Statik begünstigt, nämlich das Minimum an Material für eine Konstruktion ermitteln zu können. Der Vorteil des Eisenmaterials liegt in der Festigkeit ohne Massenwirkung. Es hat gewissermaßen eine entmaterialisierende Eigenschaft. Aber hierin liegt gleichzeitig eine Gefahr für die Architektur. Wir kennen die Eisenkonstruktion bei Hochbauten, die wie dünne Stabgerüste oder fadenscheinige Rahmenwerke wirken. Ein Beispiel für die Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion ist der Eiffelturm. Heute ist es unmöglich, ihn im Vergleich mit erhabenen Bauwerken des Altertums als schönes Monument zu empfinden. Der Eindruck ist der eines nackten Gerüstes. Dabei enthält er — wie mir von sachkundiger Seite gesagt worden ist — aus Schönheitsgründen mehr Material als für seine reine Konstruktion notwendig gewesen wäre.

Die Aufgabe der Architektur ist und bleibt aber für alle Zeiten nicht ein Enthüllen, sondern Raum einzuschließen, zu umkleiden. Architektur ist Körpergestaltung. Dagegen kann auch nicht das die Mauer auflösende Prinzip der Gotik angeführt werden. Gewiß ist ihre Tendenz ein Durchbrechen der Raumabschlüsse, aber sie führte zur Überhöhung der Gewölbe, zum Spitzbogen, und dieselbe Idee spricht sich im Grundriß aus, indem er zur lang gestreckten Halle wurde. Doch alles dieses geschah aus dem mystischen transzendentalen Geist der Zeit heraus innerhalb architektonischer Gesetzmäßigkeit auf der Grundlage abgewogener Raumdisposition. Gerade in den Bauhütten der Gotik wurde von allen Zeiten wohl am meisten die auf geometrischem System beruhende Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Raumgestaltung geübt. Es war nur eine Tendenz, den Raum zu durchbrechen, gegenüber der romanischen Bauweise, ein relatives Resultat, kein wirkliches in diesem Sinne, ein Erstreben des Zieles innerhalb des baulichen Gedankens, innerhalb der architektonischen Proportionalität.

Die Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion wird bei unseren modernen Bauten oft noch durch die notwendig ausgiebige Verwendung des Glases erhöht. Eisen und Glas entbehren in ihrer Erscheinung des Voluminösen der aus Steinen geschichteten Mauern. Es gibt natürlich Mittel, um auch mit diesen Materialien dem Verlangen nach Körperlichkeit zu entsprechen, denn die Technik paßt sich ja stets dem Kunstwollen an. Um nur ein Beispiel zu nennen, darf ich anführen, daß, um den Eindruck von körperbegrenzenden Flächenwänden zu bekommen, man Eisen und Glas prinzipiell in eine Ebene zusammenlegen und, um diese bündigen Flächen um so stärker flächig erscheinen zu lassen, die Bauglieder, die konstruktive

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0263

Bedeutung haben, erheblich zu starken Schattenwirkungen hervortreten lassen kann. Ferner empfiehlt sich, anstatt Gitterträger vollwandige Binder oder Stützen zu verwenden. Oder aber bei Gitterträgern wenigstens gleiche Winkel der Versteifungen anzuwenden, so daß dadurch gleiche Figuren, die sich stets wiederholen, entstehen.

Die Geschlossenheit einer Form muß nicht immer in undurchbrochenen geraden Mauerflächen gefunden werden. Sie beruht letzten Endes auf Einheitlichkeit, die auch durch das rhythmische Prinzip der gleichmäßigen Reihung erreicht werden kann. Nur durch solche oder ähnliche Prinzipien kann einem Eisenglasbau zur Körperlichkeit verholfen werden. Nur dadurch kann auch das Gefühl der ästhetischen Stabilität erweckt werden. Ohne solche Maßnahmen würde trotz der rechnerisch beweisbaren Festigkeit im Eisen dem an Sinnfälligkeit gebundenen Auge die ästhetische Stabilität, die etwas anderes als die Konstruktion ist, verborgen bleiben. Die Konstruktionen des Ingenieurs sind das Ergebnis mathematisch gerichteten Denkens. Niemand wird rechnerisch ihre Festigkeit anzweifeln, aber es ist etwas anderes, ob für das Auge ein dynamischer Ausgleich s i c h t b a r wird und somit eine ästhetische Forderung erfüllt wird, wie sie z. B. restlos beim dorischen Tempel erfüllt ist. Wir haben uns freilich schon an den Eindruck mancher modernen Konstruktion gewöhnt, aber ich glaube nicht daran, daß die auf mathematischem Wege berechnete Stabilität für das Auge sinnfällige Wirkung bekommen wird. Das hieße sonst so viel wie eine Kunst auf intellektueller Basis, was einen Widerspruch in sich bedeuten würde.

Es interessiert nun die Frage: wie entstehen industrielle Gebäude, die Anspruch auf kulturelle Bewertung haben? Alle Bauwerke der früheren Epochen stammen aus e i n e r Hand, und die Baumeister ersannen und verwirklichten den Schönheitsausdruck und die großartige Konstruktionsidee zugleich. So baute Lionardo, der Künstler, Festungswerke und Kriegsmaschinen. Unsere Zeit ist eine andere geworden. Weder der Künstler noch der Ingenieur kann heute mehr verschiedene Spezialberufe in sich vereinigen.

Wenn seinerzeit die Enzyklopädie des Wissens ein übersichtlicher Bereich war, so liegt heute gerade die Stärke unserer Leistungsfähigkeit im Spezialisieren.

Das Ingenieurfach ist ein schwerer wissenschaftlicher Beruf, der bei den heutigen Anforderungen volle Hingabe verlangt. Aber auch das künstlerische Schaffen ist ein Beruf für sich, der das Denken und Fühlen eines Menschen ganz ausfüllt und der, wie jeder andere Beruf, ein langes Studium und fortlaufendes ungeteiltes Interesse verlangt. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sich, bevor wir eine allgemein befestigte künstlerische Tradition erhalten haben, ein besonderer Beruf, den man mit Ingenieur-Architekt bezeichnen könnte, ausbilden wird, vielmehr wird die nächste Zukunft ein enges Nebeneinanderarbeiten von Künstler und Ingenieur nötig machen. Dabei soll weder der Baukünstler noch der Ingenieur der Untergeordnete sein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0264

Alles Große, das in der Welt geschaffen worden ist, ist nicht ein gewissenhaftes Berufsergebnis gewesen, sondern der Tatkraft großer und starker Persönlichkeiten zu danken. Es erscheint mir gleichgültig, ob die Konzeption für bedeutungsvolle zeitgemäße Werke aus der Initiative eines technisch veranlagten Architekten oder eines rhythmisch empfindenden künstlerisch veranlagten Ingenieurs hervorgeht, oder ob ein Dritter, ein weitsichtiger Organisator, die grundlegende Idee gibt und den Baukünstler und den Konstrukteur zu sich und seinem Werke zieht.

Die moderne Entwicklung, die über das wohl geordnete Kleinstadtidyll weit hinaus die Weltstädte zu einem unorganisierten Wirrnis zu führen droht, stellt neue Aufgaben an die Baukunst, die nur in einer Synthese von moderner Technik und künstlerischem Können erfüllt werden können. Die Entfaltung monumentaler Kunst ist stets der Ausdruck eines bestimmten Machtkreises seiner Zeit gewesen. Wenn man in diesem Sinne im Mittelalter von der Kunst der Kirche, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von bürgerlicher Kunst sprechen kann, so glaube ich, daß heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluß auf die Kultur bleiben kann. In einer Synthese des künstlerischen Könnens und der technischen Tüchtigkeit liegt die verlockende Aussicht, nämlich die Erfüllung unser aller Sehnsucht nach einer Kultur, die sich in der Einheitlichkeit aller Lebensäußerungen als ein Stil unserer Zeit zu erkennen gibt.

Diskussion:

Herr Cornelius: Ich war vorgemerkt zur Diskussion mit Professor Schmarsow; ich wußte, daß mir mit ihm ein harter Kampf bevorstände. Wenn auch der Kampf der Vater aller Dinge ist und wenn ich auch den Kampf um der Sache willen gerne geführt haben würde, so bin ich doch hocherfreut, daß unter den veränderten Umständen jetzt gegenüber dem Vortrag von Behrens an die Stelle des Kampfes nur die Äußerung begeisterter Zustimmung treten darf. Ich habe noch nie mit solcher Freude die Übereinstimmung konstatieren können, die zwischen der Ansicht eines Künstlers und der Theorie besteht, für die ich seit Jahren kämpfe. Wenn ich einen Punkt besonders hervorheben soll, so wäre es dieser, daß ich hoffe, die lapidaren Worte, die unser großer Architekt gegen das Elend der Semperschen Theorie gefunden hat, möchten auf die Theorie und Praxis unseres Kunstgewerbes und unserer Architektur ihre Wirkung nicht verfehlen.

Herr Wulff: Wenn niemand mehr zum Wort gemeldet ist, so erlaube ich mir, selbst ein paar Fragen zur Diskussion zu stellen. In dem vom Vortragenden an erster Stelle hervorgehobenen und durch die Bezugnahme auf den Automobilverkehr begründeten Moment der Hast des modernen Lebens möchte ich keinen so bedeutsamen Antrieb für die baukünstlerische Gestaltung erblicken, da er nur für eine Minderheit der Mitlebenden in Betracht kommt. Ungleich befriedigender erscheint mir der zweite Gedanke, daß das schnelle Wachstum der Städte das Bedürfnis weckt, für den Verkehr große Raumbahnen zu schaffen, und so zu einem zusammenfassenden Stil drängt. Ich möchte aber vor allem an Herrn

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0265

Behrens die Frage richten, welche neuen Gedanken für die Raumgestaltung nach seiner Auffassung aus unserer Zeit entspringen. Obgleich er nämlich selbst die Umschließung des Raumes als das Wesentliche in der Architektur bezeichnet hat, ist er doch darauf nicht näher eingegangen, sondern mehr oder weniger bei der Körpergestaltung stehen geblieben. Der leider ausgefallene Beitrag des Herrn Schmarsow hätte wahrscheinlich gerade dazu die grundlegende Ergänzung gebracht. Die Gestaltung des Außenbaues betreffend aber möchte ich noch fragen, wie Herr B. sich zu der Forderung stellen würde, daß dieser dem Ausdruck des Innenraumes und seines Zweckgedankens dienen soll. Ich empfinde es bei einem der schönsten Berliner Neubauten als Störung des ästhetischen Genusses, daß in diesem Punkte ein Zwiespalt bestehen bleibt: der in ganz mittelalterlichem Stil gehaltene Westflügel des Wertheimbaues am Leipziger Platz läßt hinter seiner feierlich strengen Architektur nichts weniger als die Geschäftigkeit und Unruhe eines Warenhauses vermuten. Wenn dieser Mißklang auch nur auf dem assoziativen Faktor des ästhetischen Urteils beruht, so ergibt sich doch daraus für mich, daß der Ausdrucksforderung des Zweckgedankens in der Baukunst nicht jede Berechtigung abgesprochen werden darf.

Herr Popp: Was ich zu sagen habe, ist eigentlich Sache des Herrn Professors Behrens. Ich möchte nur als ein Hörer, der Professor Behrens anders aufgefaßt hat als Herr Wulff, sprechen.

Wenn Professor Behrens das Automobil nennt, so ist das nur ein Beispiel aus Tausenden für den heutigen Drang zur Eile des Zusammenfassens, zum Komprimierten usw. Und aus diesem neueren, schnelleren Rhythmus heraus wächst auch der heutige Kunstdrang, sich dem auf seine Weise einzufügen, — aber in einer der Kunst würdigen, befreienden Art des „Schönen"-Erlebnisses. So will die neue Kunst nur auf ihre Weise dem neuen Leben seine künstlerische Form schaffen.

Herr Hoeber: Die hier zum Ausdruck gelangte Alternative Semper oder Riegl erscheint mir zu begrifflich einseitig gefaßt, um mit der erlebten Wirklichkeit der Kunstgeschichte und des architektonischen Kunstschaffens übereinstimmen zu können.

Daß in der sinnlichen Gegebenheit des materiellen Kunstwerks alle antithetischen Eigenschaften, die Form wie der zweckliche Inhalt, das Material und die Technik, in eins zusammenfließen, ist selbstverständlich. Erst die nachträgliche Analyse der Betrachtung stellt die realistischen und die idealistischen Begriffskomplexe in ihrer Dualität heraus. — Eng verwoben erscheinen sie dagegen wieder im „ästhetischen Objekt", in der konkreten inneren Anschauung, die das Bewußtsein des Schaffenden wie des Aufnehmenden von dem äußeren, extensiven Kunstwerk gewinnt. Vor allem empfindet aber auch der große Baukünstler in der Unbewußtheit des intuitiven Schaffensaktes alle jene Elemente als eine unauflösliche Einheit zusammen, die der rationalistische Verstand sich nachher aus- und nebeneinander ordnet: nicht nur die bereits genannten formalen und materiellen Elementarkomponenten, sondern auch die geläufigen räumlichen Darstellungsabstraktionen von Grundriß, Aufriß und Schnitt und die architektonischen Inhalte der Fassaden außen, der Raumbildung im Innern des Gebäudes. Sämtliche Teile sind ihm als funktionell verknüpftes Ganzes, als ein „Organismus" spontan gegeben. Die Position eines Elements bedeutet die Bestimmung aller andern. — Und ebenso konkretisieren sich in dem ästhetischen Eindruck des Betrachtenden alle verschiedenartigen Komponenten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0266

zur symphonischen Einheit: der lebenserfüllte Inhalt durchdringt die Form, die ihrerseits wieder die Impressionen von Material und Technik in sich aufnimmt.

Mit dem von Broder Christiansen in seiner — lange noch nicht genug geschätzten — „Philosophie der Kunst“[1]) geprägten Begriff der Stimmungsimpressionen“ ist das Mittel bezeichnet, durch das sich Form und Zweck, Inhalt, Technik und Material zusammenfinden. Sie alle geben Beiträge zur Gestaltung des „ästhetischen Objekts“, und eine innere Verwandtschaft oder aber Feindschaft bewirkt die eigentümliche Harmonie, welche sich dann der Betrachtung als „Stil“ darstellt. So besitzen das Material des Eisens, der industrielle Inhalt und die Form der einfachen Reihung ästhetische Verwandtschaft zueinander, während, im Gegensatz hierzu, der Inhalt einer neuzeitlichen Eisenbahnbrücke, die Form des mittelalterlichen Torbaues und die Technik ornamentaler Steinmetzarbeit sich in ihren Stimmungsimpressionen widersprechen.

Die Form ist allerdings das für das Kunstwerk Unentbehrliche, da es sich gerade darin von aller realen Gegenständlichkeit unterscheidet, damit von dem in das praktische Leben Einbezogenen abrückt. Deshalb werden auch die nichtformalen Komponenten des Architekturwerks nicht in ihrer Ganzheit in das „ästhetische Objekt“ aufgenommen, sondern nur in ihren künstlerisch fruchtbaren Stimmungsimpressionen: so liefert der industrielle Inhalt die ästhetisch wertvolle Impression der riesenhaften Dimensionen, der ins Ungeheure gesteigerten Betriebsamkeit, des mechanisch gleichmäßigen Rhythmus. Das Material des Eisens spricht uns ästhetisch an durch seine metallische Glätte, eine auf dem Weg des Walzens oder Gießens entstandene Form, die Technik des Betongusses durch ihre unendliche Gestaltungsfähigkeit, durch die Herstellung in kastenförmiger Verschalung usw. Dagegen erscheinen die außerästhetischen Qualitäten der nichtformalen Komponenten, wie z. B. die motorische Kraft der Industrieanlage, für die künstlerische Gesamtimpression völlig bedeutungslos.

Sämtliche ästhetische Impressionen, die formalen, die inhaltlichen, die materiellen und die technischen, können, je nach der Stärke ihres Ausdrucks, als Dominanten des ästhetischen Objekts auftreten. Überblickt man die Architekturgeschichte, so wundert man sich fast, wie selten eigentlich die reinen Formmomente den Ausgangspunkt in der Architekturgestaltung abgeben und den Schaffensvorgang in seinem Wesen beherrschen. Nur in den klassischen Stilen, dem griechischen des fünften und vierten Jahrhunderts und der Periode der italienischen und französischen Renaissance, erscheinen die Formimpressionen an erster Stelle. Die Gotik leitet ihre Wirkung bekanntlich aus einer ins Ästhetische übersetzten Konstruktion ab, und die Zeiten des Barocks, des antiken sowohl wie des gotischen, wie des Barocks des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, rücken das Material in seiner Sondercharakteristik und in seiner materiellen Massigkeit in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Vorwiegend realistisch orientierte Zeitstile betonen wieder den Inhalt als ästhetische Dominante, wie die frühchristlichen Kirchen, — aus moderner Zeit die amerikanischen Wolkenkratzer oder die Hamburger Bureauhäuser.

Auch in unsern Tagen gehen die Architekten von den verschiedensten Prinzipien der Gestaltung, formalen, konstruktiven, inhaltlichen oder materia-

[1]) Broder Christiansen, Philosophie der Kunst. Clauß und Feddersen. Hanau 1909. II. Das ästhetische Objekt. S. 80 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0267

listischen, bei ihren Kompositionen aus. Nur vier Persönlichkeiten von typischer Bedeutung seien kurz in ihrer Schaffensweise charakterisiert: Wie Herr Professor Behrens selbst in seinem Vortrag betont hat, ist die Dominante seiner klassischen Kunst die Form an sich. Sein Gegenpol, Henry van de Velde, gewinnt aus den individuellen technischen Vorgängen seine baukünstlerischen Sondergebilde. Theodor Fischer sucht die Realität des sachlichen Programms auch vor allem in seiner Architekturform zum Ausdruck zu bringen, während Hermann Obrist aus den Eigentümlichkeiten des Materials neue Schönheiten zu entwickeln weiß. —

So fällt der impressionable Ausgangspunkt keineswegs regelmäßig mit dem Endpunkt der Gestaltung, der Form, zusammen, wie das eine nur aus den klassischen Stilen erworbene Erfahrung meint. Denn genau so wie in dem bildenden Kunstwerk, kann auch in der Architektur die Form Eigenfunktion sein, wie auch Gegenstandsausdruck.

Und darum glaube ich, daß weder die praktisch so fruchtbare Lehre Sempers, die die materialistischen Momente des Architekturschaffens in den Vordergrund rückt, noch auch die von kunstwissenschaftlicher Seite mit solcher Begeisterung aufgenommene Theorie Riegls von dem alles beherrschenden „Kunstwollen" mit der erlebten Wirklichkeit der Kunstgeschichte tatsächlich übereinstimmt. Erst in einer Vereinigung beider liegt die dem baukünstlerischen Schaffen entsprechende Wahrheit.

Herr Basch: Ich bin den Ausführungen des geehrten Referenten mit größtem Interesse gefolgt. Was mich besonders in seinem Referate frappiert hat, war folgendes: er sagte, daß jede Kunst, die ihren Zweck erfüllen will, die großen Strömungen der Zeit, in der sie lebt und webt, verkörpern soll. Nun gibt Herr Professor Behrens ganz richtig als Signatur unserer Zeit die fieberhafte Eile an, die Hast, das überschnelle Leben, welche sich in der Technik durch elektrische Straßenbahnen, Autos und Flugschiffe dokumentieren. Also sollte naturgemäß die Architektur durch irgend welche ihrer Technik entsprechenden Mittel diese Hast, dieses Fieber inkarnieren.

Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstadt jagen, können wir nicht mehr die Details der Bauten gewahren. Also scheint es mir, daß die neueste Architektur dem kinematographischen Charakter unserer Zeit angemessen sein müßte. Nun frage ich Herrn Professor Behrens, woher es kommt, daß gerade die neueste deutsche Architektur diesem Desideratum Hohn zu sprechen scheint. Der Charakter dieser Architektur steht gerade im Widerspruch zu dem von Professor Behrens Verlangten; die Schwere und nicht das Leichte, das Massive und nicht das Graziöse, das ewig Dauernde und nicht das schnell Vergängliche, das Monumentale und nicht das Silhouettenmäßige. Ich habe die Neubauten Berlins mit dem größten Erstaunen gesehen, habe aber besonders in Köln eine wahre Bestürzung empfunden, als ich da Warenhäuser sah, die in strengem, düsteren Stil ägyptischer Mausoleen, mit archaistischen Statuen gekrönt, welt- und zeitfremd für ewige Zeiten in die Lüfte ragen. Warenhäuser, welche die Schnelle des Verkehrs, des Austausches, das Heranströmen des Materials aus aller Herren Ländern, und besonders die rapiden Wandlungen der Mode verkörpern sollen, — und Mausoleen! Glaubt nicht Herr Behrens, daß unsere Warenhäuser, der neue „Printemps", die „Galerie Lafayette", die „Samaritaine", die ganz aus Glas und Majolika gebaut und nur durch einige eiserne Rippen zusammengehalten werden, die man, so scheint es, jeden Tag wie Kartenhäuser niederstürzen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0268

und anderswo wieder aufbauen könnte, dem Genius der Zeit besser Rechnung tragen?

Herr Zucker: Ich möchte mir nur gestatten, Herrn Professor Behrens zu fragen, inwiefern er diese Prinzipien der formalen Gestaltung auf die Schaffung von Innenräumen überträgt. Diejenigen Faktoren, die er als wesentlich für das Entstehen neuzeitlicher Ausdrucksformen der Außenarchitektur anführte, die Hast des großstädtlichen Lebens, die veränderten sozialen Erscheinungen, das Hinzutreten neuer Materialien, wie Glas und Eisen, alle diese Faktoren kommen wohl für den Innenausbau von Wohnräumen nicht in Betracht. Und doch erscheint es uns, da das Schaffen der Architekturen von innen nach außen heraus erfolgt, — als absolut natürlich, daß die Formen unserer heutigen Möbel ebenfalls, ebenso wie die der Außenarchitekturen, von den sogenannten historischen Formen abweichen. Die seelische Disposition des in einem Wohnraum ausruhenden Menschen von heute weicht aber wohl nicht wesentlich von der eines Menschen von vor hundert Jahren ab. Woher kommt es aber, daß hier alle von Herrn Professor Behrens angeführten Motive einer Änderung der Formensprache wegfallen, woher kommt es, daß wir auch für Innenräume nicht mit der — für die bloßen materiellen Bedürfnisse doch durchaus genügenden — Formensprache vergangener Jahrhunderte zufrieden sind, d. h., müssen wir uns dieses Phänomen durch eine Art ästhetischer Einstellung durch die Außenarchitektur —, also von außen nach innen, — erklären?

Herr Sauerbeck: Ich fühle mich nur gedrungen, gegen einen Punkt zum mindesten Zweifel zu richten, Zweifel, die übrigens in den Herren Vorrednern zum Teil, natürlich mit anderem persönlichen Hintergrunde, laut geworden sind.

Ich stimme Herrn Behrens auf das freudigste bei in der Zurückweisung der Semperschen naturalistischen Auffassung, die ja heute noch in einem der meistgenannten Künstler lebendig ist.

Ich schließe mich Herrn Behrens ebenso freudig an in der Überzeugung, daß Kunst, insbesondere die Kunst, die der Vortragende vertritt, die Architektur ihre höchste Aufgabe erst erfüllt, wenn sie zur Verkörperung der „Kultur" durchdringt.

Ich muß aber hinter Herrn Behrens mit einer bangen Frage zurückbleiben, wie er uns das Bild dieser idealen Architektur, in einem Blitzlicht nur, erblicken läßt.

Zur Verkörperung der Kultur muß, so weit bin ich mit Herrn Behrens einig, Symbolisierung räumlicher Ausdruck der psychologischen Signatur der Kultur sein, der sachlichen Haupteigentümlichkeit. Bei weniger „geschlossener" Kultur könnten es auch mehrere sein, die aber verwandt sein müßten, um uns von Kultur noch reden zu lassen, man müßte denn auch „Kulturlosigkeit" im üblichen Sinne als Kultur bezeichnen, wie man Charakterlosigkeit unter Umständen als eine Art von Charakter gelten läßt.

Ich kann aber Herrn Behrens nicht mehr folgen, wenn er als diese Eigentümlichkeit die „Hast" nennt, die heute unser Leben zeigt, und wenn er bestimmte Eigentümlichkeiten eines Teils unserer modernen Architektur als Stilausdruck dieser Hast bezeichnen will.

Was das erste betrifft, so ist die Hast nur einem Teil der Menschheit, wesentlich der großstädtischen Bevölkerung, eigen (der „Zug aufs Land", bezw. in die Vorstadt zeigt, daß sie auch hier vielfach als Last empfunden wird); zweitens braucht die äußere Hast, von der Herr Behrens zunächst ja allein sprach, nicht notwendig zur „Hastigkeit", d. h. zu einer inneren Eigentümlichkeit zu werden, wie sie allein die Grundlage einer Kultur abgeben kann.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0269

Aber wir müssen weiter gehen und eine Frage stellen, deren Möglichkeit Herrn Behrens völlig entgangen zu sein scheint, nämlich die: steht es von vornherein fest, daß jede Zeit den Anspruch auf Symbolisierung durch die Kunst, also auf Stilausdruck hat? Sind nicht Zeiten denkbar, deren psychische Konstitution, deren psychische Haupteigenschaft der Art ist, daß sie ein Verhältnis zur Kunst ausschließt, ein Verhältnis wenigstens, wie es hier in Frage steht? Ein gewisses Verhältnis freilich der Kunst zum Zeitcharakter wird immer denkbar sein, wenn man jede Gelegenheit für künstlerisch verwertbar hält: dieser Zeitcharakter wird Gegenstand zum mindesten dichterischer, im günstigen Falle auch malerischer, architektonischer, musikalischer Darstellung im Sinne einer Charakterisierung sein können. Aber davon war hier, in den Ausführungen des Herrn Behrens, nicht die Rede, sondern es handelte sich um die Symbolisierung, besser vielleicht Repräsentation des Zeitcharakters, denn alle bisherigen Zeitstile waren solche Symbolisierungen, Repräsentationen. Diese Auffassung teilt auch Herr Behrens, wie seine Charakterisierung von Beispielen lehrte, vollständig. Es schiebt sich ihm aber, unversehens, wie ich annehmen muß, eine andere Auffassung unter, wo er davon spricht, wie unsere Zeit zu ihrem Stile kommen konnte. Setzten wir voraus, was ich freilich nur mit einem sehr deutlichen Fragezeichen tun kann, große Hast sei das Wesentliche unseres Kulturcharakters, so muß ich doch sagen, daß die angebliche Repräsentation (in einem „vereinfachenden, aufs Einfache, auf Silhouette gehenden Stil") mir nicht eine Repräsentation, vielmehr eine Anpassung zu sein scheint.

Und in dieser Anpassung scheint mir ein Zugeständnis zu liegen, wie es die Kunst nicht machen kann, ohne sich gegen ihr Wesen zu versündigen. Kunst ist, Kunstwerke sind nicht dazu da, im „Vorbeifahren" genossen zu werden. Entsprechen etwa die früheren Stile dem Tempo der zeitgenössischen Ortsbewegung? Ich glaube, die bloße Frage zeigt das geradezu Groteske des Gedankens.

Herr Behrens scheint freilich die Tatsachen für sich zu haben, daß jene Vereinfachung für sich existiert. Die Tatsachen existieren auch, können aber ganz anders erklärt werden, und zwar geradezu entgegengesetzt: die Einfachheit ist doch nicht nur vom Automobil aus genießbar, vielmehr eine Art des Seins, die im Laufe der Zeiten, in denen sich die Art der Fortbewegung durchaus nicht geändert hat, wieder und wieder aufgetaucht und verschwunden ist. Und daß sie heute wieder und wieder aufgetaucht, ist aus einer teils gefühlsmäßigen, teils intellektuellen Reaktion gegen jene Hast, ohne die Widersprüche, zu denen die Behrenssche Deutung beim Durchdenken sofort führt, zu erklären. Und jener Widerspruch der Tatsachen, z. B. in der zur Sprache gekommenen äußeren Ruhe der Warenhäuser mit ihrer extremen inneren Unruhe, der im Sinne der natürlichen Auffassung des „Zeitstils" zweifelsohne ein Widerspruch ist, wie auch die ganze Entwicklung der Innenbaukunst sind fast überflüssige Beweise.

Wir werden also gerne den Stil, den Herr Behrens sucht, begrüßen, aber nicht mittels des Ausdrucks, sondern der Unterdrückung jener vermeintlichen, durchaus kunstfeindlichen Zeiteigentümlichkeit.

Herr Behrens: Herrn Basch möchte ich erwidern: Es ist wohl richtig, daß unser heutiges Leben ein eiliges und hastiges ist. Bei der Architektur kann es sich aber nicht um eine Inkarnation der Hast handeln, da die Hast als ein Teil der uns umgebenden Natur aufgefaßt werden muß. Sie kann für die Kunst nur als Motiv gelten, das eben (in diesem Falle durch die Architektur) einer Stilisierung zur Kunstform unterworfen werden muß.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0270

Herrn Zucker habe ich zu antworten: Es scheint mir durchaus nicht eine Regel zu sein, Innenräume in einem von der Fassadenbildung abweichenden Charakter auszugestalten. Wenn die Aufgabe der Architektur, Typen zu gestalten, anerkannt wird, so wird gerade der Innenraum die Idee der architektonischen Gesamtgestaltung geben. Beispiel: Grundriß eines Verwaltungsgebäudes. Im Gegensatz zu Räumen, die durch festgefügte Mauern dauernd abgeschlossen sind, eine nach Belieben in verschiedenartige Räume einteilbare freie Fläche und durch die Verschiebbarkeit der leichten Wände änderbare Raumgrößen. Dieses bedingt enges Pfeilersystem, glatte Wände und deren leicht gehaltene Ausstattung. Die Folge davon: ein für ein Verwaltungsgebäude charakteristisches und übereinstimmendes Aussehen des Innern wie des Äußern des Hauses.

Hans Cornelius:

Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik

(Auszug)[1]

Der Vortragende erinnert zunächst an die früher von ihm gegebene Begründung dafür, daß bildende Kunst Gestaltung fürs Auge ist; Sehen ist nicht bloß passives Aufnehmen der von den Dingen zurückgeworfenen Lichtstrahlen, sondern ist Erkennen durchs Auge, — ein Erkennen, für dessen tatsächliches Gelingen in dem nachträglichen Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer Vorstellung des gesehenen Gegenstandes als Ergebnis des Sehens die exakte Kontrolle gegeben ist.

An einfachen Beispielen wird weiter gezeigt, wie die Gestaltung der Ansicht eines Dinges für solche Erkenntnis günstig oder ungünstig sein kann und von welchen Haupteigenschaften der Ansicht dieser Unterschied abhängt. Eben dieser Unterschied ist es, den der Vortragende mit dem Namen der charakteristischen und der nichtssagenden Ansichten bezeichnet. Als künstlerische Aufgabe ergibt sich hieraus allgemein diejenige der Gestaltung charakteristischer Ansichten; das wichtigste Merkmal derselben besteht darin, daß sie den Gegenstand in einheitlicher Weise erkennen lassen, d. h. so, daß der Beschauer diese Erkenntnis nicht erst aus einer Menge verschiedener Erkenntnisse zusammensuchen muß.

Für dreidimensionale Gegenstände — um diese handelt es sich dem Thema gemäß — bestimmt diese Forderung sich näher dahin, daß der Gegenstand mindestens von einer Seite her eine Ansicht aufweisen muß, die dem Beschauer die Erkenntnis des Gegenstandes gewährt, ohne daß er dazu noch der Hinzunahme weiterer Ansichten bedarf. Eben diese Forderung ist mit der Ansichtsforderung in Architektur und Plastik gemeint. Nicht etwa durchgängige Klarheit der Raumwirkung, wie gegenüber einem öfter aufgetretenen Mißverständnis hervorzuheben ist, sondern spontan eintretende einheitliche Auffassung des Gesehenen soll durch die Erfüllung dieser Forderung dem Beschauer gegeben werden.

Solche Erfüllung ist, soweit es sich um „darstellende Kunst" handelt, von einem Kritiker in der Weise vorgeschlagen worden, daß man eben die „charakteristischen Ansichten der betreffenden Naturgegenstände" auszuwählen und nachzubilden habe. Dieser Vorschlag ist schon deswegen sinnlos, weil sich bei Naturgegenständen in der Regel keine charakteristischen Ansichten finden; vor allem niemals bei so komplizierten Formen, wie es

[1]) Der Vortrag ist in ausführlicherer Fassung in der Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, 1914, II, S. 162, erschienen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0272

menschliche Gesichter und Figuren sind. Aus eben diesem Grunde hat die naturgetreue Nachbildung natürlicher Erscheinung oder natürlicher Form mit der Lösung der künstlerischen Aufgabe nichts zu schaffen.

Nicht durch solche Nachbildung, sondern nur dadurch, daß der Künstler seinen nach allgemein psychologischen Gesetzmäßigkeiten entstandenen Vorstellungen gemäß seine Gegenstände gestaltet, kann charakteristische Gestaltung hervorgehen. Denn eben jene Vorstellungen der Gegenstände sind stets charakteristische Bilder derselben. Das Wesentliche der künstlerischen Tätigkeit ist daher die Ausbildung und Bereicherung des Besitzes an solchen Vorstellungen und die Realisierung dieses Besitzes in irgendwelchem Material; eine Tätigkeit, die von Kindern und Naturvölkern regelmäßig geübt, bei uns aber durch die Schule und ihren falschen Zeichenunterricht ebenso regelmäßig lahmgelegt wird. Daß diese Realisierung stets künstlerische Gestaltung im vorher definierten Sinne ist, erkennt man, wenn man bedenkt, daß wir, um eine Darstellung zu verstehen, gerade den Eindruck von ihr erhalten müssen, der einer uns geläufigen Vorstellung entspricht. Wie alles Erkennen, so kommt eben auch das Sehen nur mit Hilfe unserer bereits vorhandenen Vorstellungen zustande.

Die Gestaltung dreidimensionaler Gegenstände muß nach dem vorigen immer mindestens auf eine Ansicht als charakteristische gerichtet sein. Dabei kann eventuell von den übrigen Seiten her alle Gestaltung fehlen, so daß diese Seiten künstlerisch nicht vorhanden sind; es können aber auch außer jener ersten Ansicht noch weitere Ansichten gestaltet werden, die alsdann ihre künstlerische Bedeutung unabhängig voneinander besitzen und keineswegs notwendig durch überleitende Ansichten verbunden sein müssen (wie es z. B. archaische und gotische Plastiken besonders häufig zeigen). Manche einfache architektonische Formen zeigen charakteristische Ansichten von jeder Seite her.

Unter Ansicht von einer Seite her ist, wie abermals gegenüber einem seltsamen Mißverständnis zu betonen ist, nicht die Ansicht von einem bestimmten Punkt her zu verstehen. Nur wer die vom Vortragenden anderweitig beschriebenen Tatsachen des abstrakten Sehens übersieht, kann diesem Mißverständnis verfallen. Entsprechend diesen Tatsachen muß vielmehr jede Ansicht so gestaltet werden, daß innerhalb gewisser, meist ziemlich weiter Grenzen dem Beschauer Bewegungsfreiheit bleibt, ohne daß durch seine Ortsänderung die charakteristische Wirkung der Ansicht gestört wird.

Die aufgestellte Forderung schließt das Hildebrandsche Reliefgesetz in sich. Jede Ansichtsseite eines Werkes muß für den Beschauer die Ansichtsrichtung unmittelbar bestimmen. Dies aber ist nur so weit geleistet, als sich sogleich auf den ersten Blick alle Teile des Gesehenen in Ebenen einordnen, die zur Blickrichtung senkrecht stehen, so daß insbesondere kein Zweifel darüber besteht, welches diese Haupt-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0273

richtung ist. Ein solcher Zweifel aber wird durch alle auffälligen Unregelmäßigkeiten der Profilierung, durch alles auffällige einseitige Vorspringen aus der Fläche hervorgebracht. Es wird durch die genannte Forderung also gerade alles dasjenige gefordert bzw. verworfen, was sich auch aus der Hildebrandschen Theorie als gefordert bzw. verworfen ergibt.

Anwendungen dieses Ergebnisses auf Gegenstände mit allseitiger Ansicht und auf Ansichten von Innenräumen bildeten den Schluß des Vortrages.

Diskussion:

Herr Wulff: Die Obersätze, in denen die Unklarheit des Naturvorbildes ausgesprochen wurde, sind dem Vortragenden unbedingt zuzugeben, auch daß es bei der Klärung desselben nicht auf Erkennbarmachen der Einzelheiten, sondern der Zusammenhänge ankommt. Es entsteht nun die Frage, worauf die künstlerische Gestaltung in der Architektur und Plastik ausgeht. Sie will, wie sich die Ausführungen wohl verstehen lassen, das Ganze in simultaner Anschauung, wenn auch nicht von einem unverrückbaren Standpunkt, bieten. Da liegt es zunächst auf der Hand, daß zwischen beiden Künsten ein tiefer Unterschied besteht. Die Forderung ist für die Architektur viel leichter erfüllbar, weil diese mit bekannten oder unschwer erkennbaren regelmäßigen (geometrischen) Formen arbeitet, als für die Plastik, welche zwar auch ein bekanntes, aber ein außerordentlich verschiebbares Gebilde, den menschlichen Körper, gestaltet. Daß sie in der Regel auch hier erfüllt wird, läßt sich nicht bestreiten, zumal da der Vortragende sie nur als Minimalforderung ansieht und dem Beschauer eine gewisse Bewegungsfreiheit zugesteht. Aber die Beziehung auf die Hildebrandsche Reliefanschauung beweist, daß er diese doch nur in sehr beschränkten Grenzen zulassen will. Und dagegen muß ein Einwand erhoben werden. Es gibt eine beträchtliche Anzahl von antiken und modernen Bildwerken, die ihren vollen plastischen Gehalt in der Hauptansicht nicht herausgeben, sondern geradezu die Betrachtung im Herumgehen erfordern, so z. B. der borghesische Fechter, die Pasquino- u. a. Gruppen, sowie der eine Sklave im Louvre und der Bacchus von Michel Angelo oder das Drama von Klinger. Man kann bei ihnen auch nicht von mehreren gesonderten Ansichten sprechen, vielmehr gleitet die eine in die andere über. Ganz besonders ist das bei manchen Typen der Frühgotik der Fall, die in enger Verbindung mit der Architektur (z. B. den Ecken) stehen und durchaus in der Bewegung des Vorbeischreitens genossen werden wollen. Sie erscheinen bei der Betrachtung vom festen Standpunkt noch dünner, als es durch die schlanken Proportionen bedingt ist, und haben zum Teil nicht einmal in der Hauptansicht die volle Übersichtlichkeit. Daraus folgt, daß sich auch in der Plastik (wie in der Architektur beim Durchschreiten von Räumen und in der Malerei bei der Betrachtung von Friesen) die Aufnahme des Kunstwerks durch den Beschauer gelegentlich nicht simultan, sondern in sukzessivem Zeitablauf vollzieht. Dann erhebt sich freilich die Gegenfrage, aus welcher Quelle die Schöpfung solcher Werke von Seiten des Künstlers entspringt. Der letztere geht offenbar in solchem Falle nicht von einer Einzelansicht aus, sondern von einem Komplex kontinuierlich zusammenhängender Sehformen. Wir müssen für diesen Komplex nach einem geeigneten Terminus suchen, und ich möchte dafür den Ausdruck der Sehbegriff vorschlagen, den ich in meinen Vorlesungen bereits anzuwenden pflege.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0274

Herr Hoeber: Eine Kritik der Corneliusschen Ausführungen stellt eine Auseinandersetzung mit der gesamten „Hildebrandschen Raumästhetik" dar. Deren großer, praktischer wie theoretischer Erfolg beruht auf ihrer Bedeutung als Reaktion gegen die Unkultur eines künstlerisch verwilderten Naturalismus. Dadurch aber, daß sich diese Lehre als normative Ästhetik der bildenden Künste im allgemeinen aufspielte, ist sie weit über das ihr gesteckte Ziel hinausgeschossen und hat ihre prinzipielle und empirische Unzulänglichkeit für die wissenschaftliche Erkenntnis und das künstlerische Gefühl bewiesen.

Die prinzipielle Behauptung, „bildende Kunst sei Gestaltung für das Auge oder für die Bedürfnisse des Auges", ist in dieser unterschiedslosen Allgemeinheit unrichtig. Denn nicht jedes Sehen ist zugleich ein ästhetisches Sehen. Das praktische Sehen stellt sich wesentlich als ein Rekognoszieren quantitativ bestimmter Merkmale dar, während die ästhetische Apperzeption ein weit intensiveres „Sicheinfühlen" in die Eigenart des betrachteten Gegenstandes bedeutet, dessen ästhetische Eigenschaften aus dem Quantitativen eines bloß räumlichen Daseins in die qualitative Sphäre unseres eigenen, intensiven Bewußtseinslebens überführt werden.

Als kunsttheoretisches Resultat dieser Vermengung erscheint die Grundforderung der Hildebrandschen Raumästhetik: „die räumliche Klarheit", obwohl alle Raumkausalität ästhetisch vollkommen indifferent ist, da die interobjektiven Relationen nur von empirisch-praktischer Bedeutung sind. Hildebrands Axiom entspringt der erkenntnistheoretisch naiven Meinung, das räumliche Realobjekt gehe als solches in unsern Bewußtseinsinhalt ein, während es tatsächlich nur die absolut unräumliche Stimmungsimpression ist (um den von Broder Christiansen geprägten Terminus zu gebrauchen[1]), welche unser Gefühl als ein ihm Verwandtes aufzunehmen vermag.

Die „Raumklarheit" soll, nach Hildebrand, Grundbedingung der „Anschaulichkeit" sein, während doch in Wahrheit die Anschaulichkeit im Kunstwerk nicht die Klarheit des absoluten Raums bedeutet, sondern die klare Akzentuierung der jeweiligen, als solcher sehr variablen Dominante.

Hieraus folgt der zweite Grundirrtum der Hildebrandschen Raumästhetik: auf Grund der konsequenten Vermengung einer falschen Synthese des „ästhetischen Objekts" einerseits und einer voreiligen Wertung desselben andererseits werden nämlich alle die Kunstwerke, in denen die „Raumklarheit" dominiert, als „wertvoller" bezeichnet wie alle die übrigen, in denen der Raum als solcher keine Rolle spielt, — obwohl Wert oder Unwert im Kunstwerk niemals von irgend einer in der ästhetischen Synthesis wirksamen Dominante abhängt, sondern allein von jener niemals generell zu bestimmenden Vertiefung, welche die magische Brücke zwischen dem „ästhetischen Objekt" und der „autonomen Persönlichkeit", dem immanenten Kern der Subjektivität und Ursitz aller Werturteile, schlägt.

Eine wertende Gegenüberstellung, in der die raumklaren Kunstwerke die Gegenbeispiele, die raumunklaren — wie z. B. impressionistische — Kunstwerke die Beispiele darstellen, wird sich darum mit Leichtigkeit ebenfalls bewerkstelligen lassen.

Ein zweiter Grundfehler der Raumästhetik ist die verkehrte Synthese ihr inäquater Kunstwerke: stillschweigend setzt sie bei allen Werken der

---

[1]) Philosophie der Kunst. Hanau 1909. II. Das ästhetische Objekt. S. 80 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0275

bildenden Künste das „Raumklare" als stilistische Dominante voraus, obwohl es in der bildenden Kunst, vor allem der Malerei und Zeichnung, gewiß nicht an Beispielen fehlt, wo der Raum etwas vollkommen Untergeordnetes darstellt, die also, mit Absicht, „räumlich unklar" sein wollen. Doch nicht nur auf die geometrisch faßbare „Komposition" des gesamten und partiellen Kunstwerks erhebt die Hildebrandsche Raumästhetik ihre kategorischen Ansprüche, auch die Gestaltung des Einzelausdrucks, der „Funktion", soll nach den Grundsätzen der „Raumklarheit" erfolgen. Das hat zu jener fatalen Unterscheidung von „charakteristischer und nichtssagender Ansicht" geführt, wobei unter „charakteristisch" die typischen Profil- oder Faceformen verstanden werden. Begründet wird diese Forderung durch das Verlangen „der allgemeinen Verständlichkeit für das Erkenntnisvermögen (!) jedes Beschauers." Mit anderen Worten: das banale Gegenstandsinteresse des Durchschnittspublikums wird über die intuitiven Absichten des künstlerischen Schöpfers gestellt! — Außerdem steht diese wirklichkeitsfremde, abstrakte Forderung in scharfem Gegensatz zu jeder lebendigen Entwicklung in der Kunst selbst, von deren Aufgaben doch eine sehr wesentliche ist, neue, bisher ungewohnte Eindrücke der Dinge, kraft des künstlerischen Gestaltungsvermögens, dem Beschauer innerlich glaubhaft und ästhetisch überzeugend zu machen. —

Wo aber darf nun die Raumästhetik Geltung beanspruchen? Naturgemäß überall da, wo der Raum die Dominante des Kunstwerks bildet. Der Raum als solcher aber ist Dominante in einer Architektur von stark plastischem und einer Plastik von stark architektonischem Charakter. Daraus ergeben sich mit ästhetischer Logik die schönen Erfolge, die Hildebrands Raumforderung zur Sanierung unserer naturalistisch verwilderten Monumentalplastik und unseres in ein romantisches Fahrwasser geratenen Städtebaus bewirkt hat. Freilich gibt es sowohl plastische Denkmäler wie auch Architekturen, die anstelle der räumlichen Dominante die der Lichtführung oder der Linienbewegung setzen, z. B. in der Spätgotik und im Rokoko, ohne deshalb „weniger wertvoll" zu sein. Denn auch der Raum wird in unser zeitlich erlebendes Bewußtsein als intensive Stimmungsimpression aufgenommen. Damit kann aber auch das Raumerlebnis noch als Unanschauliches nachwirken — was ich im Gegensatz zu Cornelius' Sensualismus behaupten möchte —, und dies bedeutet den fundamentalsten Einwand gegen die Lehre von den „Reliefansichten" in der Rundplastik: denn keine Ansicht bleibt in mathematischer Flächenisolierung für sich in der ästhetischen Betrachtung bestehen, sondern sie gehen vielmehr alle unter einander eine unlösbare Verflechtung als lebendiges Bewußtseinsgeschehen ein.

Vor allem aber führt die Raumästhetik auch zu Unstimmigkeiten mit der kunstgeschichtlichen Erfahrung.

Die räumliche Dominante im Sinne Hildebrands findet sich zwar in allen „klassischen Perioden" der abendländischen Kunstgeschichte, also vorzugsweise dem griechischen V. und IV. Jahrhundert, der italienischen Renaissance des XVI. und dem deutschen Klassizismus des XIX. und XX. Jahrhunderts. Geht man aber nur einen Schritt über diese eng gezogenen Grenzen hinaus, so stößt die Raumästhetik auf die krassesten Widersprüche im lebendigen Kunstwerk, Widersprüche, die sowohl das Ganze der Lehre, die Forderung der Raumklarheit, wie ihre Teile, die Forderung einer „typischen" Gestaltung, des räumlichen Ausdrucks der Funktionen und der Formklarheit, in Mitleidenschaft ziehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0276

Weder die Architektur der deutschen Spätgotik, noch die des Rokoko wahrt die in räumlicher Einheit zusammenhängende Vorderfläche. Die Innenarchitekturen beider Stile verachten die klar erfaßbare Raum f o r m und geben an deren Statt die kontinuierliche und zäsurlos fließende Raum b e w e g u n g. Und mit der gleichen künstlerischen Absicht bilden diese Stile ihre architektonischen Funktionsglieder und allen ihren Zierrat nicht in typischer, räumlich zu definierender Klarheit aus, sondern in einer höchst irrationalen, ganz individualistischen Komplizierung.

Auch in der Geschichte der Plastik scheiden für die Hildebrandsche Raumästhetik alle Perioden mit Ausnahme jener klassischen aus. Die barocke Antike, viele Werke von Ghiberti und Donatello, Reliefs von Benvenuto Cellini und natürlich wieder die gesamte Frei- und Reliefplastik der Spätgotik und des Rokoko erfüllen nicht die Forderungen einheitlich klarer Flächen- und Körpergestaltung. Geht man die gesamte kunstgeschichtliche Erfahrung durch, so erscheinen vollends die Werke der Malerei und der graphischen Kunst, in denen die Hildebrandschen Wünsche erfüllt sind, als a b s o l u t e A u s n a h m e n: Das Richtung verleihende Achsenkreuz von Horizontale und Vertikale, die Markierung der Bodenebene und der Reliefebene des Hintergrunds, die sichtbar bestimmte Linie des Horizonts, der Aufbau des Bildraums in Parallelflächen hintereinander, die räumliche Perspektive mittels in den verschiedenen Bildgründen aufgestellten Figuren gleichen Maßstabs usw. finden sich nur in e i n e m Kreis der Kunstgeschichte verwirklicht: in der italienischen Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts und der von ihr abhängigen neurömischen Malerei der Feuerbach, Böcklin, Hans von Marées.

Im Kunstgewerbe spielen natürlich die Raumimpressionen eine viel größere Rolle als in den von ihnen weit weniger beherrschten Bildkünsten. Dennoch gibt es auch ein qualitativ sehr hoch stehendes Kunsthandwerk, ganz außerhalb des europäisch-humanistischen Kreises, das eine durchaus andere Dominante als die plastisch-architektonische, nämlich die m a l e r i s c h - l e b e n s v o l l e zu seinem Gestaltungsprinzip gemacht hat, das Kunsthandwerk Chinas und Japans: diese Vasen entwickeln aus ihrem Körper urplötzlich naturalistische Pflanzentriebe. Diese Netsukes demonstrieren uns den Reiz seltsamer Bastardbildungen von Hoch- und Flachrelief. Die japanischen Körperzeichnungen, wie sie etwa Hokusai in seiner „Mangwa" gibt, suchen das Außergewöhnlichste von Gliederverrenkungen und das Individualistischste von Bewegungen schnell festzuhalten. Die japanische Landschaftsdarstellung endlich beschränkt sich prinzipiell auf das N a h b i l d, obwohl, wie Hildebrand sehr richtig konstatiert, den deutlichen Raumeindruck und die naturwahren V e r h ä l t n i s s e des gegenständlichen Maßstabs allein das F e r n b i l d in seiner objektiven Abgerücktheit zu liefern imstande ist. —

Was besagen alle diese leicht zu vermehrenden Gegenbeispiele zu Hildebrands Raumästhetik?

Solch eine Künstlertheorie ist und war nichts Neues: man kann j e d e b e l i e b i g e Dominante einsetzen und sie konsequent, mit oder ohne Wertung, durch viele Kunstwerke hindurch verfolgen. So würde eine impressionistische Theorie die Verwendung von Licht und Farbe zur ausschlaggebenden Dominante erheben, eine illustrative die Impression des erzählenden Inhalts, eine zeichnerische die der ausdrucksvollen Linie usw. — Weiterhin sieht der in seiner schöpferischen Begabung einseitige Künstler alles außer s e i n e r Kunst als „Natur" an, nach der Schopenhauerschen Analogie von dem Ich und dem Nichtich: bekanntlich ist aber die Natur ästhetisch indifferent. Sie hat a priori keinerlei Dominante, erhält diese

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0277

vielmehr erst von der künstlerisch fühlenden Betrachtung. Darum vermag der Künstler das fremde Kunstwerk nur im Sinn seiner Dominante, seiner individuell gewohnten Synthese zu begreifen.

Diese Entschuldigung kann der Betrachter par profession, der Kunstkritiker, nicht für sich beanspruchen: zur sachgemäßen Kunstbetrachtung gehört eine unendliche Anschmiegungsfähigkeit, das ausgesprochene Vermögen, sich variabel zu objektivieren. Deshalb müssen Kunsttheorien mit einseitig negativem Resultat sofort den Verdacht an ihrer „Objektivität" bei allen Kunstwissenschaftlern erregen.

Herr Schmalenbach: Herr Cornelius geht zur Begründung seiner Lehre von der „Ansichtsforderung" von einem allgemeinen Satze aus, der in dieser Allgemeinheit schwerlich Widerspruch finden dürfte: Kunstwerk ist nicht Abbild eines Naturausschnittes, sondern Gestalt, Einheit, Form. Cornelius behauptet nun, diese sei in Werken der Plastik und der Architektur nur dann gegeben, wenn sie seiner „Ansichtsforderung" genügten. Diese letztere Behauptung allein ist es, gegen die ich mich wende: Cornelius irrt, wenn er immer wieder zu glauben scheint, die Gegner der Ansichtsforderung wollten schon jenen ersten, allgemeinen Satz bestreiten und, — wenn auch nicht theoretisch, so doch praktisch — den Naturalismus verteidigen, den Cornelius (heute ebenso wie schon in seinem Buche) stets aufs neue anzugreifen für notwendig hält.

Nicht zur Stütze des Naturalismus, wohl aber gegen die Forderung der „charakteristischen Ansicht" hat Herr Wulff auf eine leicht vermehrbare Reihe von Werken hingewiesen, die der allgemeinen Anerkennung sicher sind und doch der Corneliusschen Forderung nicht genügen. Ich kann mich dem nur anschließen; hier aber außerdem noch einige Punkte, die auch theoretisch stringente Widerlegungen der Corneliusschen These scheinen:

1. Jedes Werk der Plastik und Architektur muß mindestens eine charakteristische Ansicht, kann aber auch mehrere haben. Wenn es nun mehrere hat: wie verhalten sie sich zu einander? Bedarf es zur Anschauung des Werkes aller Ansichten, so verfällt die Auffassung in eine Reihe diskreter, punktueller Momente, und Einheit scheint wenig vorhanden; ist aber jede Ansicht selbständig, so verfällt gar das Werk selber in diskrete Vielheit. Die von Cornelius gewünschte Simultanëität wird, wenn sie im Plural auftritt, zu stärkerem Gegensatze der Einheit als die von mir vertretene Erfassung des Kunstwerks in zeitlich-kontinuierlichem Um- bzw. Durchwandern. Cornelius' Ästhetik ist ebenso wie seine Psychologie die extremste Atomisierung.

2. Wenn ein Kunstwerk nur eine charakteristische Ansicht hat, so hat es in vielen Fällen doch außerdem noch andere Ansichten, z. B. Rückseiten, die keine selbständigen Ansichten bilden, aber im Herum- bezw. Durchwandern dennoch wirksam sind; was mögen die Künstler damit gewollt haben?

3. Herr Cornelius kann für seine Argumente zur theoretischen Basis nur die Behauptung nehmen, daß entweder jede künstlerische, oder daß zumindest jede optische Einheit nur simultan zu erfassen sei; auf das erstere läßt sich erwidern, daß Musik und Dichtung doch überhaupt nur sukzessive Erfassung zulassen; auf das andere sage ich, daß Plastik und Architektur eben keine rein optischen Künste sind: Plastik ist Körperkunst, Architektur ist Raumkunst, beide wollen zwar optisch, aber im Herum- bezw. Durchwandern aufgefaßt werden.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0278

Die „charakteristische Ansicht" mag zwar ein Weg zur Darstellung künstlerischer Einheit sein, aber sie ist nicht der einzige, — und ein Werk, das der „Ansichtsforderung" nicht genügt, ist darum noch nicht immer naturalistisch.

Herr Volkelt: Die Diskussion hat bereits gezeigt, zu welchen Konsequenzen die Forderung der Selbständigkeit, der gegenseitigen Unabhängigkeit der Hauptansichten einer Plastik führt. Es läßt sich noch auf andere Weise zeigen, daß jene Ansichtsforderungen in ihrer schroffen Form — ich will durchaus nicht sagen: überhaupt — unhaltbar sind. Wer will es hindern, so kann man fragen, daß die jeweils vorangegangenen Ansichten zur „Vorbereitung" der folgenden dienen? Ja, wer möchte darauf verzichten, daß sie es tun? daß sie — wenn auch vielleicht nur assimilativ — die folgenden Ansichten klären und bereichern? Und wer kann andererseits hindern, daß diese Vorbereitung unter Umständen die gerade gegenwärtige Ansicht stört, ja zerstört? Dies letztere scheint mir z. B. der Fall zu sein bei jenem uns vorhin vorgeführten Portaltier, das zwar eine für sich vollkommene Vorder- und eine für sich vollkommene Seitenansicht aufweist, das aber, wie wir sahen, diesen Vorzug damit bezahlen muß, daß es insgesamt 5 statt 4 Beine hat. Ich glaube, hier wird für die meisten Menschen unserer Kultur, so fern sie sich nicht künstlich primitiv einstellen, durch den vorausgehenden Anblick der einen Seite der Genuß der anderen Seite empfindlich gestört. Gerade dieses Beispiel scheint mir zu zeigen, daß das Verhältnis der verschiedenen Ansichten einer Plastik — und in der Architektur gilt dies noch mehr — nicht so einfach ist, wie Herr Cornelius es hier und in seinem bekannten Buche darstellt.

Zu der letzteren Begründung, die Herr Professor Cornelius seinen Forderungen gibt, — in den Sätzen, die an der Spitze des heutigen Vortrags standen, blickte freilich der Kern der Theorie, die intellektuelle Beruhigung, nur eben durch — möchte ich folgendes bemerken. Daß diese Theorie gewissen Kunstrichtungen nicht voll gerecht wird, ist schon oft, so auch heute, betont worden. Aber auch der eigentliche Wert gerade der Richtungen und Stile, die Herr Professor Cornelius am höchsten schätzt, scheint mir in seiner Theorie nicht die ganz angemessene Rolle zu spielen. Für diese Theorie ist die Beruhigung, die das Erkennen liefert, der letzte Sinn der Kunst. So ist z. B. in einem Kunstwerk der Frührenaissance die klare Durchbildung des Raumes vornehmlich Mittel zum Zwecke dieses beruhigenden Erkennens. Dagegen scheint mir, was hier vornehmlich Mittel zum ästhetischen Zwecke ist, bereits selber dem ästhetischen Zwecke, und zwar als der dargestellte wertvolle Gehalt, anzugehören. Der ungeheure Grad räumlicher Klarheit, die so eindringliche Betonung der elementaren Gesetzlichkeiten des Raumes, deren intensives Erleben zu den zentralsten Stücken der Weltanschauung der Renaissance gehört, wird von Herrn Professor Cornelius an eine untergeordnete Stelle in der Struktur des ästhetischen Genusses verwiesen. Es wird zu einer Vorarbeit, zu einem Mittel des Genusses dieser Kunst degradiert, was dem letzten Zweck und Wert dieser Kunst angehört.

Herr Sauerbeck: Ich freue mich, die Einwände, zu denen die Ansichten des Herrn Cornelius und des nach seinem eigenen Bekenntnis hinter ihm stehenden Herrn Hildebrand herausfordern, so klar und einmütig vorgebracht zu sehen; was ich dem Gesagten hinzufügen möchte, ist nur ein ganz kurzer Versuch womöglich noch prägnanterer Formulierung dieser Einwände gegen jene ästhetische Theorie, die durch ihre Herkunft aus Künstlerkreisen etwas Verführerisches hat und haben wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0279

1. Der Ausgangspunkt, das Material, auf den die Hildebrand-Corneliussche Theorie sich aufbaut, ist ein willkürlich eingeengtes. Was die Theorie Kunst nennt, ist nicht die Kunst überhaupt, es ist eine Art von Kunst, — vielleicht die höchste, das soll nicht entschieden werden (es würden bei der Entscheidung die persönlichen Ansichten über gar vielerlei Dinge eine wesentliche Rolle spielen), auf alle Fälle nur eine Art von Kunst, ein Kunststil. Ich meine hier die Theorie, soweit sie als sogenannte Theorie des Reliefstils uns entgegentritt.

2. Die Theorie ist nicht nur, wie schon gesagt, unhaltbar in ihrer Grundlegung, ihrem Ausgangspunkt, ihrem Material, sondern auch in ihrer Erklärung der künstlerischen Wirkung dieses Materials. Insbesondere in dem Corneliusschen „Ansehen" tritt aufs stärkste eine andauernde Verwechslung eines praktischen, dem Gebiet der Erkenntnis angehörigen Begriffs mit einem künstlerischen zutage. Die charakteristische Ansicht ist etwas, was außerhalb der Kunst steht; man kann zugeben müssen, daß in einem Kunstwerk alle Gegenstände in dem Sinne charakteristisch sein müssen, daß sie nicht in einem die Qual vergeblicher Agnoszierungsversuche erwecken: aber mit der charakteristischen Ansicht ist noch lange nicht die künstlerische Ansicht gegeben. Das ästhetische Gefühl wählt erst ästhetische aus den charakteristischen Ansichten nach seiner selbstherrlichen Gesetzlichkeit aus. Das ließe sich leicht an dem vom Vortragenden herangezogenen Beispiel der Leiter, wie in jedem anderen seines Buches, zeigen. Es gibt von einem Gegenstand unzählige charakteristische Ansichten (es herrschen geradezu raffinierte Anordnungen, wenigstens bei einfachen Gegenständen, um eine solche zu erlangen), bei der Leiter z. B. nur zwei: die absolute Seiten- und die absolute Ober- bzw. Untersicht. Also: erst jenseits der Charakteristik fängt die Kunst an.

Zum Schluß möchte ich der Ueberzeugung Ausdruck verleihen, daß die Unhaltbarkeit der Hildebrand-Corneliusschen Auffassungen handgreiflich wird, sobald man den Gesichtskreis erweitert, sobald man auch nur zu gewissen Teilgebieten derselben Kunst, aus der sie abstrahiert ist, übergeht, z. B. zur Ornamentik (ihr völliges Versagen gegenüber der Musik ist klar).

Die Theorie kann sich nur retten, wenn sie sich, wie es ihr bei Cornelius augenblicklich zu geschehen scheint, vorläufig unbewußt, so wandelt, daß sie ihr Wesentliches preisgibt, wenn sie an Stelle des Charakteristischen ein anderes setzt, das Cornelius, anscheinend ohne es zu merken, mit dem Charakteristischen wieder und wieder vermengte, das Einfache. Aber auch dieser Begriff ist nur richtig, wenn er sehr weit gefaßt wird, wenn wir nämlich unter „Einfach" alles verstehen, was uns noch eine Vereinheitlichung schenkt. Die Vereinheitlichung ist das unerläßliche Merkmal jedes Kunstwerkes. Die Kraft der Vereinheitlichung wächst aber mit der Entwicklung der Kunst (ist vielleicht der vornehmste Gegenstand der Kunstgeschichte!), so daß unter Umständen das Komplizierteste als einfach bezeichnet werden müßte, weshalb es sich empfiehlt, die Bezeichnung Einheitlichkeit oder die Einfachheit vorzuziehen.[1])

Von besonderen Bemerkungen nur die eine: wie Herr Wulff bin ich der Meinung, daß unter Umständen nicht allein ein oder mehrere vollständig vereinzelte Sehbilder in Betracht kommen, sondern ein aus mehreren Sehbildern von nicht durchweg im Hildebrandschen Sinne vollkommener Beschaffenheit zusammen-

[1]) Der Theorie von H.-C. gleichwertig wäre eine Theorie der Dichtung, die nur die Lyrik, der Musik, die nur das Lied (in einem weiteren Sinne, der auch instrumentale Lieder umfassen würde) anerkennen wollte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0280

zusetzendes Vorstellungsbild; ferner meine ich, daß eine Verkuppelung mehrerer Ansichten, die sich im naturalistischen Sinne widersprechen, in einem Kunstwerk, wie sie der im Buch wie im Vortrag von Herrn Cornelius herangezogene assyrische Löwe zeigt, ein künstlerisches Monstrum, nicht ein Vorbild ist. Die Darstellung natürlicher Gegenstände wird allerdings nicht durch ihre Naturwahrheit künstlerisch, aber sie ist zu einer gewissen Naturwahrheit verpflichtet; nur die Ornamentik ist vollständig frei. Eine Portalfigur, wie besagter Löwe, wird nicht nur genau von vorn und genau von der Seite beim Eingang ins Tor, der erst zur Seitenansicht führt, sondern in tausend Übergangsansichten gesehen, die mit den Hauptansichten nicht im Widerspruch stehen dürfen; vielmehr das aus diesen Hauptansichten aufzubauende Vorstellungsbild verstärken, vervollkommnen müssen. Hinter dem Auge, dem einzelnen Sehbild kann ein anderes, höheres stehen. Darstellende Kunst ist nicht Kunst fürs Auge, das ein höchst unvollkommenes, ein Hilfsorgan ist, sondern für das Kunstgefühl, das auf einer viel höheren sinnlichen Basis steht.

Herr Cornelius (Schlußwort): Ich muß mich bei der Kürze der Zeit auf wenige Punkte beschränken.

Zunächst habe ich zu konstatieren, daß sich die meisten Einwände der Herren Diskussionsredner nicht gegen mich, sondern gegen die Hildebrandsche Theorie einsetzen. Die Änderung, welche die Relieftheorie in meinem heutigen Vortrag — auch gegenüber der Darstellung in meinem Buch — erfahren hat, ist dabei nicht berücksichtigt worden. Jene Einwände treffen also meine Ausführungen nicht.

Im einzelnen bemerke ich: Wenn soeben gesagt wurde, Plastik ist Körperkunst, Architektur ist Raumkunst, so bin ich natürlich ganz einverstanden; — aber doch Körper- und Raumkunst nicht für Blinde, sondern nur für Sehende. Sie müssen also den Bedingungen des Sehens entsprechen. Ferner: wenn ein Kunstwerk mehrere Ansichten hat, so sind es tatsächlich ebenso viele Kunstwerke als Ansichten — man denke an die vielen antiken und gotischen Plastiken, die nur Vorder- und Rückseite ohne Uebergänge zeigen. Gestaltet der Künstler bei einem Werk die Rückseite, so gestaltet er sie natürlich auch so, daß sie gesehen werden kann, d. h. er gibt dem Werk auch eine Rückansicht; will er das nicht, so läßt er eben die Rückseite unbearbeitet, wie hundert Fälle der Renaissanceplastik zeigen.

Es wurde gesagt, es gäbe viele allgemein anerkannte Kunstwerke, die sich meiner Theorie nicht fügen, und darum sei diese ohne weiteres abgetan. Man zeige mir doch solche Werke! Ich habe noch keine gesehen. Die von Herrn Wulff vorgezeigten Plastiken entsprechen der Theorie vollkommen.

Allen Einwürfen zu begegnen, konnte nicht Aufgabe dieses Vortrags sein. Er wollte die Theorie nur zur Diskussion stellen. Man möge darüber weiter diskutieren! Die Wahrheit wird dann schon an den Tag kommen; wer Recht behält, ist gleichgültig.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0281

Artur Weese:

Die ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei

Die Wandmalerei ist Wandschmuck. Es ist für unsere Betrachtung ganz gleichgültig, ob dieser Schmuck in Freskotechnik, Mosaik, Plattenbelag, in gewirkten Teppichen oder sonst irgendeiner zeichnerischen und malerischen Form erfolgt, wenn wir auch hauptsächlich die Malerei auf nassem Kalkbewurf im Auge behalten werden.

Immer aber hängt der Wandschmuck, wie das Wort richtig bezeichnet, von der Wandfläche ab. Diese aber ist entweder ein Teil der raumumschließenden Mauer beim Innenraum oder die Außenfläche eines raumgestaltenden Bauwerkes beim Außenbau. Auf jeden Fall gehört die Wandfläche als Raumgrenze zum Raum selbst, mag er nun ein künstlich geschaffener Innenraum sein oder der allgemeine Raum, gegen den sich das Bauwerk mit seiner plastischen Form abhebt und isoliert.

Das Wandgemälde ist auf die Wand aufgetragen und bildet einen integrierenden Teil ihrer Erscheinung, wobei der konstruktive Zweck der Mauer einstweilen außer Betracht bleiben soll. Die Hauptsache ist, daß die Mauerebene die erste Daseinsbedingung und den materiellen Grund des Wandgemäldes bildet.

Nun ist der Zweck der Mauer ein doppelter: einmal der der Raumumfassung, wobei sie die äußere Form, gleichsam die Haut des Mauerkörpers bildet. Sie ist gleich den Brettern, aus denen die Kiste besteht. Dann aber ist sie der stützende und tragende Teil der auflagernden Deckenkonstruktion, also des Balken- und Sparrenwerkes für ein Dach, oder der Träger einer Flachdecke, eines Gewölbes, einer Kuppel oder sonst irgendwelcher Form der oberen Raumabschließung.

Aus diesem konstruktiven Zwecke der Mauer ergeben sich zwei Richtungsmomente für die Kräfte, die in ihnen statisch oder mechanisch wirken oder ideell zur Ausübung kommen: die horizontale Breitenrichtung und die vertikale Höhenrichtung.

Die künstlerische Logik wird daher auf diese Funktion der Kräfte auch bei der illusionistischen Aufgabe der Wandmalerei oder -bekleidung Rücksicht nehmen müssen, wenn nicht ein besonderer Dispens vorliegt.

Es ist der natürliche Zwang zur Flächengestaltung und Flächenbewahrung, der sich aus dieser primären Aufgabe der Mauer- und Wandbemalung ergibt. Da die Flächenbegrenzung der Mauer nichts anderes ist als eine Ebene, so hat die Wandmalerei nichts anderes zu erfüllen, als den konstruktiven Zweck der Mauer in dem Charakter ihrer Malereien festzuhalten. Der Sprachgebrauch selbst erkennt diesen ursprünglichen Zweck

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0282

an, indem er den einfachen Überzug der Mauer mit einer einzigen Farbe oder Tünche und die lediglich dekorativen Verzierungen der Wand durch Ornamente als „Flachmalerei" bezeichnet.

Es ist selbstverständlich, daß die gestaltende Kunst bei dieser einfarbigen, monotonen und gleichmäßigen Übermalung nicht beharren kann, sondern dazu übergeht, sowohl die Richtungsmomente der Höhe und Breite zu markieren als auch das Auf und Nieder des Kräftespiels im Sinne der stützenden und lastenden Funktionen, wie das Weite und Breite der fortlaufenden Wandfläche zum Ausdruck zu bringen. Dabei kommt es nicht darauf an, ob das geschieht in der Form der Abstraktion durch Ornamente, die sich in der Vertikalen und Horizontalen bewegen, oder durch symbolisierende Verkörperungen wie die Säule oder die Karyatide, die sich recken und strecken. Wie dem auch sei, so berührt die Wandmalerei mit diesem Anfang ihrer Aufgabe den Formenschatz der Architektur und wird wohl auch gelegentlich von ihm Entlehnungen machen oder ihn ausbeuten.

Für unsere Betrachtung ist es wichtig, das eine festzuhalten: daß nämlich in dieser primären Sphäre der Flachcharakter, der sich aus der Mauerstruktur ergibt, wirksam bleibt auch für die Wandbemalung. Selbst wenn sie also körperliche und räumliche Gebilde darstellt wie Stämme, Säulen oder sonst irgendwelche Träger- und Stützenformen, so wird der optische Eindruck des Flächenhaften darin doch immer obwalten müssen. Der Flachcharakter ist zwar ein abgeleitetes Prinzip; aber er hat, einmal angenommen, bindende Kraft für die ganze Welt, die auf der Wandfläche unter dem Pinsel des Malers entsteht. Figuren und Tiere, alles Sachliche und Dingliche, ebenso alles Landschaftliche und Räumliche unterliegt ihm. Er ist ein Tyrann. Er hat aber auch schöpferische Kräfte eigener Art. Denn er beraubt alle Erscheinungen der Frische und Unmittelbarkeit des Lebens; dagegen verleiht er ihnen auch eine Kraft und Allgemeingültigkeit, die ein überindividuelles Dasein zur Folge hat. In gewissem Sinne schließt er den Individualismus aus. Er nähert alles Lebendige dem Schemen. Ebenso viel wie er der Körperlichkeit nimmt, legt er dem linearen Kontur zu. Der Umriß spricht fast allein. Aber da alle Umrißzeichnung eine Tendenz zur Abstraktion hat, so ist es nur folgerichtig, wenn sie dem natürlichen Eindruck immer mehr entzogen wird und einer eigenen, gleichsam übersinnlichen Rechnung unterliegt. Um ihrer selber willen erhält die Linie als schemenhafter Kontur ein Eigenleben, das in der abstrakten Region bleibt und an das natürliche Urbild eine immer schwächere Erinnerung bewahrt. Sie kann stilisiert werden, wie ein Ornament, wenn der Maler beherzt genug ist, um einer begrifflichen Klarheit willen abstrakt zu bleiben und Sinn und Wesen seiner Darstellung auf den gedanklichen Kern zurückzuführen. Auch die Abstraktion ist eine Leidenschaft, die schließlich alles Leben tötet und alles Geschehen leugnet. Aus den Flächenkräften der Wanddarstellung nimmt sie den Vorrat von Ausdrucksmitteln, dessen sie bedarf, um begrifflich eindringlich zu wirken. Sie lebt in dem Hadesbereich, wo alles, was

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0283

erscheint, unter der Schwelle des Natürlichen bleibt, aber alles, was gedacht und abgeklärt ist, über der zeitlichen Bedeutung des Einzelfalles steht. Sie ist der Vampyr, der dem Lebendigen Blut und Seele aussaugt. Aber die Auferstehung, die unmittelbar folgt, trägt das Moment der Ewigkeit in sich, weil das Zufällige, Momentane und Persönliche wie ein Niederschlag verloren gegangen ist. Es bleibt nur eine Formel übrig, die die gesamte Potenz der Willens- und Seelenkräfte ausdrückt. Das Scheinleben dieser zweidimensionalen Existenz ist doch kein ohnmächtiges Schattenbild.

Das Flächenprinzip ergibt sich aber auch als eine natürliche Folge nicht bloß der Mauer, sondern auch des Raumes, dessen Hülle und Begrenzung sie ist, und dem sie daher erst Form und Gestalt gibt. Denn der Raum gewinnt erst Körper nicht durch eine organische Entwicklung von innen heraus, sondern durch eine Abgrenzung von außen her. Freilich ist ebenso klar, daß der Raum als eine geformte Einzelexistenz nur begriffen werden kann von innen her und niemals von außen. Es ist gleichsam ein kristallinisches Gebilde, dessen Wesen und Gestalt sich nur dem Blick im Mittelpunkt desselben erschließt, obgleich es als plastischer Körper und begrenzte Form ein Ding im allgemeinen Raum ist und daher auch durch seine Außenform Gestalt und Bedeutung hat. Es gibt also für die Wandbemalung außer der Höhen- und Breitenrichtung noch ein drittes Richtungsmoment von einem optischen und funktionellen Werte und das daher wirksam ist in dem Kräftespiel, aus dem sich der Funktionenkomplex der Wand zusammensetzt.

Dieses dritte Moment ist die Beziehung zu dem Raume selbst, eine Relation nach innen, gleichsam auf den wirklichen oder gedachten Mittelpunkt des Raumes hin, wobei gleich gesagt sei, daß dieses Richtungsmoment, das aus den gegenseitig sich bedingenden Höhen- und Breitenrelationen der Ebene heraustritt und die Tiefenbewegung anschlägt, durch die Wandebene in seiner Bewegung nicht aufgehalten zu werden braucht, infolgedessen ebenso gut diesseits wie jenseits derselben Spielraum hat und diesen ausnutzen kann. Es ist das eigentliche Moment der Unendlichkeit. Denn während die Wandfläche durch ihre Begrenzung als Mauer auch die Höhen- und Breitenrichtung der Malerei begrenzt, kann für die Tiefenbewegung keine Begrenzung gedacht werden, wenn nur der Raum hinter der Mauer durch die illusionistischen Mittel der Perspektive ins Ewigferne erweitert wird.

Aber der von den Mauern umfaßte und durch sie gebildete Raumkörper, also seine plastische Form, bestimmt dennoch die Bewegung der Tiefenachse. Es ist nämlich leicht einzusehen, daß immer dann, wenn das Raumgebilde als solches in seiner klaren Begrenzung und scharf abgesetzten Form der Hauptwert in der künstlerischen Rechnung ist, wie etwa die Innenräume der antiken Tempel und Basiliken, die Wandbemalung die Grenzwerte um so schärfer betonen muß und den Flachcharakter um so strenger bewahren wird. Wenn aber durch weite Raumfluchten und unbestimmte Perspektiven der gestaltete Raum sich annähert der Unendlichkeit und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0284

Unbestimmtheit des allgemeinen Raumes, wie bei den Raumgestaltungen des Barock, dann ist auch die Wandmalerei der Verpflichtung enthoben, klare und nicht durchbrochene Grenzen zu schaffen; sie kann dann den Bewegungsdrang in die Tiefe, der häufig genug schon durch die Architektur, durch Säulenstellungen, Wandvertiefungen und raumüberhöhende Mittel seine Genüge findet, sich voll ausleben lassen. Sie ist alsdann völlig frei, die Illusion so weit zu treiben, daß sie den Raum diesseits und jenseits der Wand, also Innen- und Außenraum — von denen der erste architektonisch real, der zweite nur illusionär vorhanden ist — in eins verbindet. Sie kann die Ebene der Wandfläche wegmalen; sie vollzieht damit einen in der Kunst immer wiederkehrenden Prozeß der optischen Täuschung, indem sie die Materialität der Mauer- und Wandfläche durch die malerischen Mittel der Perspektive und Illusion verschleiert und wie auf der Bühne den wirklichen Raum nach allen Seiten hin erweitert, wobei es ihr überlassen bleibt, die Übergänge und Grenzen zwischen Raumkern und Raumform in jedem beliebigen Grade der Deutlichkeit zu behandeln.

Es sind also zwei wesentlich verschiedene Prinzipien, die die Wandmalerei beherrschen: das erste ist bestimmt durch die Flächenkräfte, die die konstitutiven Elemente der Ebene sind und einen konstanten Charakter haben, da sie den Pragmatismus der architektonischen Raumgrenzen durch ihre realen oder symbolischen Darstellungsmittel zum Ausdruck bringen. Wir wollen es das Stabilitätsprinzip nennen.

Das andere ist bestimmt durch die Richtungsmomente der Tiefe, sowohl zum Raumkern hin, als von ihm weg. In dieser schwankenden, unbestimmten und nicht einmal bestimmbaren Begrenzung liegt das Moment der Bewegung. Alle Beziehungen der Aufmerksamkeit und des Interesses werden von dem Raumkern bis zu der begrenzenden Wandfläche oder darüber hinaus in die Tiefe gezogen. Das Stabilitätsprinzip ist damit durchbrochen.

Man kann sich den Raum denken aus lauter Schichten zusammengesetzt, die eine hinter der anderen in unendlicher Folge: durch das Stabilitätsprinzip wird eine von diesen Schichten materialisiert und optisch faßbar, alle Schichten davor und dahinter sind dadurch ausgeschlossen. Anders bei der Tiefenbewegung des zweiten Prinzips. Durch die Raumerweiterung diesseits und jenseits der Stabilitätsschicht werden alle übrigen Schichten, soweit die Tiefenachse reicht, in die malerische Rechnung mit hineingezogen. Je nach der Form der Raumerweiterung kann die optisch festgelegte Schichtenfolge verschiedenartig abgestuft sein, ihre Mächtigkeit ist eine relative. Man kann bei ihr Vorder-, Mittel- und Hinterbühne unterscheiden, wenn es sich um architektonische oder landschaftliche Prospekte handelt. Schließlich folgen die Ausblicke ins Unbegrenzte, auf Ebene, Meer und Himmel weit hinaus. Diese Folge von Schichten, die man übrigens gewöhnlich gleichsam im Grundriß betrachtet und als Vorder-, Mittel- und Hintergrund bezeichnet, kann zwar durch stabile Formen dargestellt werden, durch Architekturglieder oder durch landschaftliche Elemente, wie Bäume, Felsen, Berge; sie schließt aber dennoch das Moment der Ruhe aus, da die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0285

vor- oder rückwärts schreitende Aufmerksamkeit in der Tiefe hin und her geführt wird. Das Charakteristikum der Bewegung ist für dieses Prinzip das Entscheidende. Wir wollen es daher das Prinzip der Fluktuation nennen. Es ist ein motorisches Prinzip.

Dieses zweite Prinzip hat sich neben der eigentlichen Flächenbemalung der Vertikalwände noch ein eigenes Ausdrucksorgan geschaffen in der Kuppel- und Deckenmalerei und in diesem Bereich ihrer eigensten Aufgabe ein oft sehr lebhaftes Tempo der Bewegung angeschlagen und die Raumerweiterung bis in die Unendlichkeit der Himmelshöhen getrieben. Die motorischen Kräfte der Wandmalerei haben sich dabei zu einer Aktivität außerordentlicher Art entfalten können.

Bisher sind nur die Richtungsmomente der Wandmalerei betrachtet worden. Es blieb dabei außer Betracht, durch welche Formen der Ornamentation architektonischer, figuraler und räumlicher Art diese Richtungsmomente sich verkörperten und zur Darstellung gelangten. Es gibt aber außer ihnen noch geistige Momente, die die Wandmalerei bestimmen. Jeder architektonisch gestaltete Raum ist nämlich nie inhaltsleer oder geistig tot. Er hat vielmehr, wie schon das Kräftespiel der Funktionen deutlich macht, ein inneres Leben. Er umschließt seine Seele. Wie er nur von innen her faßbar ist in seinem Plan, seinem Bau und all seinen konstitutiven Mitteln und illusionären Wirkungen, so haben auch alle seine Formen, die realen Glieder, wie die Funktionen derselben, alle insgesamt eine Beziehung zu dem Bewußtsein, das gleichsam mit dem mathematischen Mittelpunkt oder Wirkungszentrum identisch ist.

Jeder Raum hat seinen praktischen und ästhetischen Zweck nur in Beziehung auf ein Individuum, das in ihm lebt und dessen künstlerische Bewußtseinserweiterung eben der Raum ist. Es ist gleich, ob dieses Individuum ein Einzelwesen oder Kollektivwesen ist, eine Menge, eine Gemeinde oder auch nur eine Idee, etwa das Göttliche ist, — die Hauptsache bleibt, daß in diesem geistigen Zentrum sich alle Achsen des architektonischen, des räumlichen und linearen, des perspektivischen und planimetrischen Systems schneiden. Alle Flucht-, Kraft- und Funktionslinien streben darauf zu, wie sie auch davon ausgehen. Am deutlichsten kommt dieser geistige Wirkungsmittelpunkt zur Darstellung in den Zentralbauten, weil er bei ihnen stabil ist. Aber auch bei allen Longitudinalbauten, wo dieses Zentrum sich gleichsam in der Hauptsache fortbewegt und damit die Relationen zu dem Gesamtsystem sich immerfort verschieben, ist doch diese zentrale Geistigkeit die eigentlich gestaltende Macht. Von ihr aus finden Projektionen des Bewußtseins, des Willens, der geistigen Haltung, der Zweckbestimmung, der persönlichen Bedeutung, des repräsentativen Anspruches, kurz der gesamten Machtsphäre auf die Wände statt. Form und Inhalt werden nur von hier aus klar, weil sie auf diesem Zentrum beruhen. Alle Energien, die in dem System ausgespielt sind, haben in diesem geistigen Bewußtsein ihren Brennpunkt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0286

Welcher Art nun auch immer die Formen sein mögen, in denen das Stabilitäts- und das motorische Prinzip der Wandmalerei dargestellt sind, so bekommen sie doch erst ihren Sinn durch dieses dritte Prinzip, das wir das dynamische nennen wollen, denn es begreift die geistige Macht, die den ganzen Organismus beseelt.

In der einfachsten Ornamentation einer Wandfläche ebenso wie in der kühnsten Fluchtmalerei einer weiten Perspektive ist das dynamische Prinzip wirksam, freilich auf verschiedene Weise. Es tritt zurück, wenn die Flächenkräfte sich hervordrängen; es wächst mit der Energie des motorischen Prinzips; es triumphiert, wenn die figurale Malerei im Dienste der historischen Verherrlichung oder der gedankenreichen Symbolik und Allegorie den Plan beherrscht. Dann spiegelt sich das Wesen der geistigen Macht, die den Raum bewohnt, in mannigfachen Brechungen und vervielfältigt somit die Idee, die den Raum erfüllt.

Untersuchen wir im einzelnen das Verhältnis des dynamischen Prinzips zu den beiden anderen, so ergibt sich im wesentlichen folgendes: die rein architektonischen Grundsätze der Raumgestaltung, die am wirksamsten in der Raumharmonie des Zentralraumes, wie etwa im Pantheon, erscheinen, sind so überlegen, daß nur die Flächenkräfte sich in ihrem Dienste, freilich auch nur gedämpft, entfalten können. Man kann sagen, daß die kristallinische Raumform mit ihrem Bedürfnis nach harten Grenzen und scharfen Konturen auch das dynamische Prinzip einengt, wenn nicht völlig ausschließt. Je unumschränkter der Architekt ist, und je mehr er auf sich und seine Arbeit hält, desto schwerer hat es das dynamische Prinzip, sich Geltung zu verschaffen. Die Räume, die die dynamischen Kräfte am schönsten haben erblühen sehen, wie die Sixtinische Kapelle und die vatikanischen Stanzen, sind räumlich durchaus gleichgültige Werke. Die Sixtinische Kapelle ist ein toter Raum voll hochgespannten Lebens. Wände und Decke reden und erzählen von den höchsten und letzten Dingen; aber selbst die Kraft Michel Angelos hätte versagen müssen, wenn die Architektonik der Kapelle über diese einfachsten Formen der Maurer- und Zimmermannsleistung auch nur ein weniges hinausgegangen wäre.

Die dynamischen Kräfte der Ideenmalerei und Gedankenkunst vertragen sich sehr wohl mit den Flächenprinzipien der Stabilität und mit den motorischen Kräften der weitgetriebenen Raumfluchten. Gerade der Flachcharakter in der Wandmalerei, verbunden mit der ornamentalen Rhythmik des Umrisses, hebt die abstrakte Allgemeingültigkeit der Darstellung, wie sie besonders für religiöse Stoffe vom Mittelalter gewählt wurde. Giottos Kunst ist die klar umrissene Flachmalerei, in der sich reine Gedankentiefe und demütige Herzenswärme ohne Verlust an Kraft und Bedeutung einer naturfremden Abstraktion der Wirklichkeit unterordnen. In ihr waltet eine metaphysische Eindringlichkeit der Bildwirkung, die die Schwelle der Naturwahrheit kaum berührt. Ihr unerschöpflicher Gehalt an echter und ewiger Wahrheit beruht auf dem Gleichgewicht, das zwischen der weltfernen Deutlichkeit des Natürlichen und der körperlosen Klarheit des Gedanklichen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0287

hergestellt ist und in der wenig ausgedehnten, eigentlich zweidimensionalen Räumlichkeit seiner Bilderscheinung wie in einem eigensten Medium erhalten bleibt. Sie ist eine höhere Welt nicht bloß durch den religiösen Gehalt ihrer Stoffe, sondern mehr noch durch die allgemeingültige Typik ihrer Gestalten, in der das Eintagswesen fehlt und selbst die Charakterfigur die Frage nach ihrem Einzelwert und Sonderleben nicht aufkommen läßt.

Die Welt der religiösen Kunst hat immer dann, wenn sie die übernatürliche Schlichtheit ihrer Gedanken und Empfindungen darbieten will, sich dieser Urform der Darstellung bedient. Indem sie das Irdische und Reale unter dem Druck der Flächenkräfte auf beinahe symbolische Formen zurückführte, blieb ihr die volle Dynamik zur Verfügung für den hehren Inhalt, den sie offenbarte. Diese Beziehung zwischen Abstraktion und Flächendarstellung ist eine so enge, daß sie sich mit dem Korrelat Gedankenkunst und Flachmalerei beinahe identifiziert. Wer in der modernen Kunst die Namen Carstens, Cornelius, Genelli, Puvis de Chavannes, Marées und Hodler miteinander verbindet, wird finden, daß sich in diesen neuesten Beispielen jene alten kunstgeschichtlichen Erfahrungen, von denen eben die Rede war, wiederholen. Die dynamischen Kräfte der geistigen Macht werden die psychische Steigerung in dem ideenerfüllten Raume um so höher treiben, je mehr die Darstellung unter der natürlichen Schwelle des Plastischen und Räumlichen bleibt. Treten aber die aufdringlichen Ausdrucksformen des Wirklichen an ihre Stelle, die vollrunde Körperlichkeit, die räumliche Tiefe, die perspektivische Illusion, kurz, Menschen von Fleisch und Blut auf der Mutter Erde, leibhaftig und seelenstark, dann können nur jene übersinnlichen Mächte der Idealität, wie sie an der Volta Ereignis geworden sind, die Abstraktionsfähigkeit der Flächenkräfte entbehrlich machen. Es bleibt immer ein Wunder, daß ein Werk des Mischstiles, wie die Sixtinische Decke, in der die flache Teppichwirkung neben der ewigfernen Raumtiefe der Urwelt auftritt, wo sich Malerisches und Plastisches vermengen, Illusionen eines Marmorgerüstes und zarte Reliefbilder sich ablösen, die raumsprengende Plastizität der Statue tragen kann und damit einen optischen Maßstab bietet, der jede andere Körperlichkeit nichtig werden läßt. Nur das eherne Gefüge der dynamischen Kräfte hält diesen seltsamen Organismus zusammen.

In Verbindung mit den motorischen Kräften der Raumfluchten verfügt das motorische Prinzip über eine ergiebige Unterstützung zur Steigerung des Imaginären und Illusionistischen. Die einfachste Lösung auf diesem Gebiete ist die bühnenmäßige Repräsentationsversammlung auf dem architektonisch idealisierten Proszenium. So sind die quattrocentistischen Wandgemälde von Masaccios Zinsgroschen bis zu Rafaels Schule von Athen durchgeführt. Unter dem Einfluß der nordischen Interieurmalerei, des altniederländischen Rahmenbildes, nimmt zwar auch das italienische Fresko bei Ghirlandajo den Charakter der Stubenheimlichkeit an, freilich im italienischen Sinne des Salone im Palazzo, aber die allgemeine Tendenz führt zur Prachthalle und zur großräumigen Kirchenweite, wobei das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0288

Renaissancefresko in der Wandmalerei Triumphe vorweg nimmt, die ihr in Wirklichkeit noch vorenthalten waren. Aber selbst die Fernbilder hoher Kirchenräume genügen nicht dem Tiefenzwange, so daß meist noch Durchblicke in den offenen Himmel als letzter Fluchtpunkt sich anschließen.

Eine große Sorge für die Ausstattung der Bühnenszenen mit ihren großen Hallen und Säulengängen bildet die Vermittlung zwischen dem gemalten Proszenium und dem wirklichen Innenraume. Im Laufe der Barockkunst schwindet die Scheu vor groben Täuschungen allmählich. Hinter der gemalten Balustrade auf den Gartenprospekten, von denen aus die Sommerlüfte in den Saal zu dringen scheinen, spinnt sich ein gesellschaftliches Konversationsspiel zwischen den Salongästen hüben und den gemalten Komödianten drüben ungezwungen an. Oder es schieben sich in den Kirchen auf Kuppel- und Deckenprospekten die Wolkenmassen über die Marmorgesimse des Kuppelrahmens bis auf die Altargiebel herab und bilden dann den natürlichen Boden für himmlische Heerscharen, deren Massen bis zum Zenit in unabsehbare Höhe aufsteigen. Die motorische Phantasie kennt keinen Anfang und kein Ende und verbindet in schrankenloser Folge das Fernste mit der naiven Optik des lebendigen Zuschauers inmitten all der Illusionsmagie. Die Wände fliehen, die Decke hebt sich, Geisterhände reißen die Schranken nieder zwischen Diesseits und Jenseits. Nachdem erst einmal die gesamte Maschinerie der Erd- und Himmelsbühne in Bewegung geraten ist, setzt nicht selten ein Sturmwehen ein, das Himmelfahrten, Auferstehungen und Krönungsakte zu einem halsbrecherischen Unternehmen macht. Die Dynamik der motorischen Illusion arbeitet vornehmlich gern mit dem Grenzenlosen, auch darin, daß sie ungezählte Figurenmassen auf die Bühne bringt, die schon durch ihre Menge verwirren und in die Vorstellung des Unbegrenzten hineinreißen, überall Drang, Flucht, Bewegung, Auflösung im Unendlichen.

Das dynamische Prinzip steht in unmittelbarer Beziehung zum Kulturinhalt der Zeit. Sind die künstlerischen und literarischen Kräfte hoch entwickelt, so kann wohl auch das gesamte geistige Leben in bedeutsamen Repräsentanten von der Kunst auf einer Bühne versammelt werden. Geschichte und Gegenwart, die geistigen, rechtlichen und politischen Grundlagen der Macht, können sich als historisch-repräsentative Gestalten um die geistige Figur des Stifters stellen, der den künstlerischen Werken durch seinen Befehl Dasein gegeben hat. In den Stanzen wohnt nicht der Mediceer Leo X., sondern das Papsttum der Renaissance. Die Gestalten- und Gedankenwelt der Sixtinischen Decke ist ausgespannt nicht über der Hauskapelle im Vatikan, sondern über dem religiösen Bewußtsein, das sich aus der Verbindung von Humanismus und Christentum gebildet hat. In den Wandgemälden Wilhelm von Kaulbachs spiegelt sich die bürgerliche Bildung des deutschen Volkstums, wobei die Nähe von Universität, Kunstsammlung und Berliner Intelligenz sowohl bei der historischen Weite der Auffassung wie bei der frostigen Pose mitgewirkt haben. In den Malereien Ferdinand Hodlers liegt die dynamische Funktion in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0289

Gemeinsamkeit des Erlebnisses, das die persönliche Einzelexistenz nur als ein paralleles Glied in der Gesamtheit auffaßt. Kein Moderner hat so viel Gewalt des Ausdruckes als er, indem er mit Hilfe von Symmetrie und Eurythmie das allgemeine Schicksal als die fortreißende Gewalt schildert, in der das Einzelwesen als Individualität untergeht.

In diesen drei Prinzipien gehen alle Beispiele der Wandmalerei aller Zeiten auf. Es sind damit Gesichtspunkte gewonnen, die jedes Denkmal verständlich machen in seinem Verhältnis zu den Grundfragen der Kunst, unabhängig von Schulzusammenhängen, biographischen Voraussetzungen und allgemeinen Kulturströmungen.

Diskussion:

Herr Hamann: Bei dem Prinzip der Raumflucht ist nicht die Frage, wie es mit dem Stabilisierungsprinzip zu vereinen ist, sondern wie es möglich ist, mit Hilfe der Malerei eine Raumerweiterung zu erzielen und doch architektonisch wahrhaftig zu sein. Denn den zwiespältigen Charakter der barocken Prospektmalerei bedingt die Tatsache, daß die gemalten Heimarchitekturen Erweiterungen des wirklichen Raumes sein wollen, aber doch nur wie ein Bild von einem Punkt richtig gesehen werden können. Offenbar war die Notwendigkeit zu repräsentieren stärker als die, wahr zu sein, und vermehrte die Dissonanzen der Barockkunst um eine.

Für das Prinzip der psychischen Steigerung wäre besser die Möglichkeit der Figuralmalerei im Zusammenhange mit Architektur zu behandeln und zu scheiden zwischen monumentaler Gestaltung, wo die gemalten Personen als Vertreter abwesender oder unsichtbarer Mächte der Verehrung gegenwärtig sein wollten und dementsprechend eine Erhöhung, Steigerung des Menschlichen im Bilde verlangten, dekorativer Gestaltung, wo die gemalten Personen wie Genossen durch ihre vorbildliche Haltung uns helfen, uns zu benehmen, und deshalb zwar idealer in der Form, aber gedämpft und zurückhaltend in allem Persönlichen sein müßten, und dem Porträt, das als Einzelnes sich an den Einzelnen als Vertrauten wendet und deshalb den Eindruck individueller Bekanntheit und den Reichtum seelischer Vertiefung bieten muß. In jedem dieser Fälle ergibt sich auch ein anderes Verhältnis zur Architektur.

Herr Romdahl wollte die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit richten, beim normativen Verwenden der ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei Rücksicht auf die gegebenen architektonischen Verhältnisse zu nehmen. Dabei gilt es, daß architektonisch-harmonische Gebäude keine raumdarstellende Malerei vertragen. Architektonisch neutrale Räume können aber dadurch gesteigert werden.

Fräulein Grunewald: Ich möchte mit einigen Worten auf die Beziehung der beiden ersten von Herrn Professor Weese für die Wandmalerei aufgestellten Prinzipien zu den gleichzeitigen Architekturstilen aufmerksam machen. Das Prinzip des Flächenzwanges tritt in einer Zeit auf, in welcher die architektonische Umgrenzung der Innenräume sich auch vollständig in der Fläche hält. Ich nenne als Beispiel byzant. Kuppelbauten, etwa S. Marco in Venedig. Dort ist der Pfeiler vom aufsetzenden Bogen nur durch eine dünne Leiste geschieden, und auch die untere Umgrenzung der Kuppel ist schwach. So wird eine einheitlich flächenhafte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0290

Wirkung der das Innere umgebenden Wände gewahrt. Der im Innern befindliche Besucher empfindet die Proportionen des Raumes und den rhythmisch nuancierten Wechsel von Wölbungen und Ebenen in seiner Umgrenzung. Ein raumhaft ausgestaltetes Wandbild wäre in einer solchen Kirche unmöglich, es muß diesen Rhythmus zerbrechen[1]). Bei der Barockkirche dagegen, etwa Gesù in Rom, haben wir stark plastische Gesimse, welche über den Pfeilern ruhen, deutlich profilierte Bogen und ein Gesims, über welchem sich die Kuppel erhebt. Dadurch werden die Hauptlinien, welche den Bau gliedern und gleichzeitig den Innenraum umgrenzend einfassen, stark betont. Es ist ein Gerüst geschaffen, welches uns ständig die architektonische Bauform vergegenwärtigt. Erst als in ein solches Gerüst eingebaut, wird die Wahl des Prinzips der Raumflucht architektonisch verständlich. Auf diese Weise verstehe ich die Wandmalerei des Barock und des Rokoko. Auch in den Kirchen des letzteren Stiles bleibt die Betonung der Raumumgrenzung, wenn sie auch den einheitlichen gerüstartigen Charakter teilweise verliert[2]). Neben diesen, aus Beispielen zu belegenden Beziehungen der Architektur zur Wandmalerei gibt es andere, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Es war nur meine Absicht, zwei prägnante architektonische Stilarten als korrespondierend zu den von Herrn Professor Weese aufgestellten Prinzipien zu nennen.

Herr W u l f f: Ich habe nur zum ersten soeben angeführten Fall zu bemerken, daß auch in den byzantinischen Mosaiken von S. Marco u. a. m. das Prinzip der Raumflucht, bzw. Raumerweiterung, nicht gänzlich verleugnet wird. Durch die Lichtwirkung des Goldgrundes wird vielmehr der hinter der Fläche liegende Idealraum fühlbar gemacht.

Herr W e e s e betont in seinem Schlußwort, daß es ihm fern liege, mit den hier aufgestellten ästhetischen Prinzipien dem Künstler normative Anweisungen für sein Schaffen geben zu wollen. Er stehe den Tatsachen der Kunstgeschichte als Historiker rein erklärend gegenüber.

---

[1]) Es soll aber dadurch nicht die Priorität des architektonischen oder etwa des Wandbildcharakters behauptet werden, sondern nur ihre zeitliche und stilistische Zusammengehörigkeit.

[2]) Beweis: Barocke Mosaiken in S. Marco.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0291

8. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Wulff, später Herr Cornelius

Ernst Sauerbeck:

Über ästhetische Perspektive[1])

1. In meiner „Ästhetischen Perspektive" (erschienen in der „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", Band VI, 1911, und als Sonderdruck bei Enke, Stuttgart, 1911) habe ich versucht, die Ästhetik der Flächenkunst (Zeichnung und Malerei) zu vertiefen bezw. zu erweitern, indem ich dem bisherigen Inhalt dieser Lehre, die wesentlich eine Lehre von der Form- und Farbenharmonie der Bildteile (Bildelemente, Bildgegenstände) war, ein Kapitel, ein Lehrstück hinzufüge von elementarer Art (eine Art Baßlehre könnte man es mit freilich nur zum Teil zutreffender Analogisierung nennen), ein Lehrstück, das gewissermaßen das Gerippe des Bildes, seine perspektivische Struktur, genauer gesagt (aber dem Unvorbereiteten wohl kaum verständlich), die Beziehung zwischen der perspektivischen Bildachse und dem Bildrahmen untersucht.

2. Es mag willkürlich erscheinen, diese Wissenschaft, die, wie wir sagten, auf die Beziehung zweier Faktoren der Bildgestaltung — perspektivisches System und Rahmen — geht, nach dem einen der beiden Faktoren zu benennen; der Grund dafür ist, daß für das allgemeine Bewußtsein dieser eine Faktor, die Perspektive, durchaus im Vordergrunde steht: die Veränderung des Verhältnisses der perspektivischen Achse zum Rahmen wird in der Regel als Verschiebung der Achse gegen den Rahmen und nicht umgekehrt empfunden. Eine, freilich in der Hauptsache notwendig hypothetische Phylogenie der Bildgestaltung zeigt uns allerdings, daß diese Auffassung unnatürlich ist und besser durch die gegenteilige ersetzt würde, die bei besagten Veränderungen das perspektivische System feststehen und den Rahmen sich verschieben läßt.

3. Die „Perspektive" — in gewisser Fassung — ist als eine Wissenschaft, mit der der Flächenkünstler sich zu befassen hat, bekannt und anerkannt. Sie gilt aber in dieser Fassung — und mit Recht — als eine bloße Hilfswissenschaft des Künstlers, unentbehrlich für ihn, aber kein Bestandteil seiner eigentlich künstlerischen Tätigkeit. Innerhalb dieser Perspektive im gewöhnlichen Sinne hat das, was wir oben als „ästhetische Perspektive"

---

[1]) Es wird hier nur ein Auszug des Vortrags veröffentlicht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0292

abzugrenzen suchten, keinen Raum oder findet ihn nur deshalb, weil das ganze Gebiet der Perspektive noch in einem vorwissenschaftlichen Dämmerlichte liegt.

4. Die Perspektive im gewöhnlichen Sinne ist eine in der Hauptsache mathematische und durchweg außerästhetische Wissenschaft, Teil der allgemeinen Projektionslehre (als Lehre von der Zentralprojektion) und als solche wieder Teil der Geometrie.

Die Perspektive in unserem Sinne dagegen ist eine ästhetische Wissenschaft, ein Teil der Lehre von den künstlerischen Faktoren der Bildgestaltung im engeren Sinne, von den ästhetischen Motiven.

5. Eine allgemeine Perspektive (als Lehre von der Perspektive verstanden, dem Sprachgebrauch entsprechend) hätte schon außerhalb des ästhetischen Gebietes zwei verschiedene Gesetzlichkeiten zu unterscheiden: eine mathematische und eine physiologische, von denen die zweite (von einem gewissen Standpunkt aus, der die ästhetischen Wertschätzungen „nach unten" hin nur unscharf gegen nicht mehr ästhetische abgegrenzt erscheinen läßt) als Übergang zur ästhetischen Gesetzlichkeit erscheint.

6. Der mathematischen Gesetzlichkeit unterworfen ist für mich die perspektivische Darstellung so weit und nur so weit, als sie dem Bedürfnis nach richtiger Darstellung genügt. Was allgemein als mathematische Perspektive gilt, enthält aber mehr; es enthält die Anweisung nicht nur, den Raum den Regeln der Zentralperspektive entsprechend richtig auf die Fläche des Bildes zu bannen, sondern eine weitere Anweisung, die nicht unserem abstrakten mathematischen Gefühl, sondern einem sinnlichen Gefühl Rechnung trägt, dem Gefühl für die Schwerkraft: diesem Gefühl entspricht die ausnahmslose Befolgung der Regel, alle Vertikalen im Bilde vertikal darzustellen, niemals, wie es allen anderen Liniensystemen gegenüber geschieht, in perspektivischer Verkürzung, also konvergent. Ich möchte hier von physiologischer Gesetzlichkeit reden, als der zweiten Art von Gesetzlichkeit, der die Perspektive des Künstlers unterworfen ist.

7. Neben diesen außerästhetischen Gesetzlichkeiten der perspektivischen Bildgestaltung sind nun andere, ästhetische, wirksam. Um sie zu erkennen, ist die Beachtung einer weiteren, nicht perspektivischen Gesetzlichkeit, teils — in der Hauptsache — physiologischer, teils ästhetischer Natur erforderlich, die ich die Gesetzlichkeit des Raumausschnittes oder der Raumbegrenzung oder der Rahmung nenne, und die neben die Forderungen der Perspektive die zweite Grundforderung der Bildgestaltung stellt, daß nämlich der darzustellende Raum nur ein Ausschnitt des Gesamtraumes, und zwar ein Ausschnitt von ziemlich bestimmter Abmessung sei (einem Sehkegel bezw. einer Sehpyramide von ungefähr 60 Grad entsprechend).

8. Der weitere Ausbau dieses Gesetzes durch die Regeln der Ausschnitts-Form (Oval, Rechteck usw.) und des Ausschnitts-Formates geht uns hier nichts an; er ist in meiner „Ästhetischen Perspektive" in seinem Zusammenhang mit unserem Thema behandelt worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0293

9. Die ästhetisch-perspektivische Gesetzlichkeit der Bildgestaltung kommt zum Ausdruck in der Regelung des Verhältnisses zwischen der perspektivischen Sehachse und dem Sehkegel bezw. der Sehpyramide bezw. der Ausschnittsgrenze, dem Rahmen.

10. Man hat Anlaß, bei dieser Regelung einen Normalfall allen anderen Fällen gegenüberzustellen:

11. Der Normalfall ist gegeben, wenn die Achse der Sehpyramide (der Sehkegel ist fast immer durch eine Pyramide ersetzt) mit der perspektivischen Achse, bezw. der Mittelpunkt des Rahmens mit dem „Augpunkt" zusammenfällt.

12. Die abnormen (sehr häufigen!) Fälle kommen zustande durch Verschiebung der perspektivischen Achse gegenüber der Sehpyramide, bezw. des „Augpunktes" gegenüber dem Mittelpunkt des Rahmens durch perspektivische „Exzentrizität".

13. Zwei Fälle sind hier denkbar: erstens Verschiebung in vertikaler, zweitens Verschiebung in horizontaler Richtung (Vertikal- und Horizontal-Exzentrizität); durch die erstere kommt die Untensicht (Frosch-Perspektive) und die Aufsicht (Vogel-Perspektive) zustande, je nachdem der Augpunkt tief- oder hochgeschoben wird; durch die letztere dagegen Bildformen, die bisher eines Namens entbehren und die ich horizontal-exzentrisch (und zwar rechts- und links-horizontal-exzentrisch) nenne.

14. Die ästhetische Bedeutung der beiden Arten der perspektivischen Verschiebung (der Augpunktverschiebung) ist eine verschiedene oder kann es doch sein.

15. Für die erste Art, die Vertikal-Verschiebung, sind nämlich stofflich-ästhetische Faktoren als maßgebend denkbar (Bevorzugung bestimmter Gegenstände, bezw. Regionen der allgemeinen, räumlichen Gegebenheit: hoher Gebäude oder Bäume, Felsen, Berge, der Wolken, des Himmels im Falle der Tiefschiebung; von Wasser- und Wiesenflächen, Blumen, Geflügel im Falle der Hochschiebung). Es entstehen aber durch die Vertikal-Verschiebung als solche auch formale Reize, die als eigenes Motiv der Verschiebung denkbar sind.

16. Die zweite Art der perspektivischen Verschiebung, die horizontale, kann nur einem gewissen formalen Reize zugeschrieben werden; denn das horizontal-exzentrische Bild kann nicht, wie es das vertikal-exzentrische tut, Gegenstände oder Regionen zur Darstellung bringen, die dem Normalbild verschlossen sind, es kann nur dieselben Gegenstände, die das Normalbild bewältigt, in anderer Weise als diese zur Darstellung bringen. Als das Wesen dieser Besonderheit der Darstellung, als eigentümlichen Reiz des horizontal-exzentrischen Bildes entdeckt die Analyse die durch die bewußte Verschiebung ermöglichte „Frontalität" eines sehr beliebten stofflichen Bildmotives, der „Ecke" (Innenecke [Beispiel „Hieronymus von Dürer] oder Außenecke [Beispiel „Verkündigung" von Crivelli]), d. h. das Parallel-Laufen der Horizontalen im Bilde (der Horizontalen, die, als Zu-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0294

geordnete der Vertikalen, deren Ausnahmestellung wir kennen, gerne auch ihrerseits auf eine Ausnahmestellung Anspruch erheben, der der Vertikalen analog), eine Erscheinung, die neben einer größeren Einheit im Bilde eine Vereinheitlichung von Bild und Rahmen erzeugt (soweit — wie es meist der Fall — der Rahmen aus vertikalen und horizontalen Schenkeln besteht), eine Vereinheitlichung, die zuzeiten offenbar als wertvoll empfunden wurde.

17. Die verschiedene ästhetische Bedeutung der beiden Arten der perspektivischen Verschiebung, der vertikalen und der horizontalen Exzentrizität, kommt auch in ihrem historischen Auftreten zum Ausdruck: die erstere, weil, bei einer bestimmten stofflichen Interessenrichtung, die oben gekennzeichnet wurde, dem Künstler durch die Struktur der Umwelt aufgezwungen (das Normalbild vermag, ohne Verletzung des Rahmengesetzes oder aber des physiologisch-perspektivischen Gesetzes, das die Lage der Vertikalen im Bilde regelt, gewisse Teile der Umwelt einfach nicht zu fassen!), kommt zu allen Zeiten vor, bis auf den heutigen Tag, ist also nur von einem gewissen idealen, nicht aber vom empirischen Standpunkt aus abnorm. Die zweite, nur einem gewissen strengen, formalen Geschmacke dienend, ist nur bestimmten Zeiten eigentümlich; so ist sie seit dem Aufkommen des Naturalismus in der modernen Malerei verlassen, aus leicht ersichtlichen Gründen; der immer noch beliebte Gegenstand des horizontal-exzentrischen Bildes wird seither nur in anderer Art, übereck, in Schrägsicht, als Schrägecke dargestellt, die einen normalen (in bezug auf die Querrichtung normalen) Augpunkt, also eine normale Perspektive hat.

18. Es dürfte zum mindesten unzweckmäßig sein, mit dem von mir geschaffenen Begriff der ästhetischen Perspektive einen anderen, nur entfernt verwandten, zu vermengen, oder gar den ersteren durch den letzteren verdrängen zu wollen, wie es die Absicht eines leider sehr unklaren Versuches von Fritz Burger (dem Kunsthistoriker) zu sein scheint (s. Handbuch der Kunstwissenschaft, von Burger herausgegeben, im Erscheinen begriffen. S. 103—120 [Lief. 5/6]).

Burger gibt nach einer jeder Motivierung entbehrenden Ablehnung meiner ästhetischen Perspektive eine andere, deren wesentlicher Gegenstand nicht die von uns berücksichtigten eigentlich perspektivischen Faktoren der Bildgestaltung sind, vielmehr Eigentümlichkeiten der Anordnung der Gegenstände im Bilde, von Gegenständen freilich, die als sichtbare Träger der perspektivischen Struktur des Bildes — diese Struktur ist an sich ja unsichtbar — besonders stark sprechen, besonders stark das Tiefengefühl erzeugen, vor allem also von Gegenständen architektonischer Art.

Diese Anordnung von Gegenständen aber ist, auch wenn sie der Erzeugung oder Verstärkung des perspektivischen Eindrucks dient, keine eigentlich perspektivische, vielmehr eine kompositorische Angelegenheit: die Anordnungsmaßnahmen, um die es sich dabei handelt, bestehen aller-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0295

dings in der Festlegung des Verhältnisses besagter Gegenstände zu dem perspektivischen System (bestimmte Entfernung oder bestimmte Drehung): nicht aber in irgend einer Beeinflussung dieses Systems selbst; es kann daher nur in einem ganz anderen und weniger treffenden Sinne perspektivisch — ästhetisch-perspektivisch — heißen.

19. Übrigens scheint mir Burger inkonsequent zu sein: er bringt neben Beispielen, auf die die eben gegebene Charakteristik paßt, andere, in denen Maßnahmen perspektivischer Art in meinem Sinne (Augpunktverschiebungen!) zur Sprache kommen, in ihrer Bedeutung freilich wiederum für die Komposition; gerade auf die Beziehung von Perspektive und Komposition, die auch nach meiner Meinung zur „ästhetischen Perspektive" gehört, habe ich selbst in meiner Ästhetischen Perspektive hingewiesen (S. 49, 50, 56, 58), so daß Burger wenigstens in dem einen Punkte die „wissenschaftliche Brauchbarkeit" meiner Untersuchung nicht hätte anzuzweifeln brauchen. Wenn der Hinweis auf diese Seite der Sache bei mir nur ein gelegentlicher war, so hatte das seinen guten Grund in der Überzeugung, daß das Maßgebende für die eigentlich perspektivischen Variationen die Rücksicht auf die Frontalität sei, auf das Zusammengehen also gewisser (architektonischer) Bildelemente — der Horizontalen — mit dem Rahmen (sowie gewisser anderer gleichfalls architektonischer Elemente — eines Teiles der Wandflächen nämlich — mit der Bildfläche) auf das Zusammengehen also gewisser Bildelemente mit dem Außengerüst des Bildes, nicht aber mit der (kompositorischen) Innenstruktur des Bildes, die Burger allein zu interessieren scheint. Daß mein Standpunkt der richtige ist, geht daraus hervor, daß er allein die horizontale Exzentrizität erklärt, eine Erscheinung, die nicht etwa ein vereinzeltes Kuriosum, sondern eine höchst auffallende Eigentümlichkeit der ganzen älteren Malerei ist. Nur das Streben nach Harmonie zwischen Rahmen und Bildinhalt (vielleicht in der alten Verbindung von Malerei und Architektur wurzelnd) kann diese Erscheinung erklären, nicht aber das Streben, das Burger hier allein anerkennen zu wollen scheint, das Streben nach harmonischer Zusammenstimmung bloß des Bildinhaltes; denn diese letztere Harmonie kann auch im Normalbilde, unter Vermeidung also aller Horizontal-Exzentrizität, genau so gut erreicht werden, wie vermittels dieser Abnormität (wie Burger selbst durch seine moderne Umzeichnung des Dürerschen „Hieronymus" beweist).

Der Burgersche Versuch ist somit als einer, der an Stelle mühsam errungener Klarheit neue Unklarheit zu setzen geeignet erscheint, abzulehnen, was seine grundsätzlichen Erörterungen anbetrifft; seine Beispiels-Analysen dagegen dürfen zum guten Teil als wertvoller Ausbau eines Teiles oder doch eines Grenzgebietes meiner Ästhetischen Perspektive, das bei mir nur einer kurzen Erwähnung gewürdigt werden konnte, willkommen sein. Daß man sich der Führung Burgers aber auch hier nur mit Vorsicht anvertrauen darf, beweist uns folgender Fall: Seite 116 bespricht Burger ein Bild von Pacher, um an ihm das bewußte ästhetisch-perspektivische Feingefühl nachzuweisen, das

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0296

„Überwiegen der künstlerischen Logik über die mathematisch-perspektivische", wie er sich hier ausdrückt. Er macht aufmerksam auf die abnorme Lage des Augpunktes (er ist vertikal, nach unten, und horizontal, nach links verschoben, es liegt also ein Fall vor, der auch von meinem Standpunkt aus in die ästhetische Perspektive gehört!) und erklärt diese aus dem Bedürfnis (dessen ästhetischer Charakter mir übrigens nicht aufgegangen ist!), den Bildraum „so zu geben, wie man ihn vom Platze des Kaisers Trajan aus sehen würde" (was an sich unmöglich, da der Kaiser sich selbst im Bildraum befindet). Burger begeht dabei folgende Fehler: er hat erstens übersehen, daß der Schaupunkt, d. h. die Stelle, von der aus der betreffende Raum gesehen ist, nicht (was, wie gesagt, streng genommen, überhaupt unmöglich ist) im Kopfe des Kaisers, sondern, wie üblich, ein gutes Stück vor der Bildfläche und ein nicht ganz unbeträchtliches Stück links von besagtem Kopfe liegt, nämlich in der Ebene, die senkrecht auf dem linken Bildrand steht, und daß er mit dem Kaiserkopf nicht einmal die Höhe gemein hat, vielmehr in derselben Höhe mit der Kreuzgegend des kaiserlichen Körpers liegt. Er hat ferner übersehen, daß dies Bild überhaupt ein schlechtes Objekt für einen Beweis, wie den von Burger beabsichtigten, war, da es überhaupt keine individuelle Perspektive hat, vielmehr als Teil eines größeren perspektivischen Ganzen, der Einheit nämlich der vier Kirchenväterbilder, entstanden ist; Burger hätte das gerade in diesem Falle um so weniger übersehen dürfen, als die vier Bilder schon seit geraumer Zeit an der exponiertesten Stelle einer der exponiertesten Galerien, gegenüber dem Eingang der Münchener Pinakothek, in richtiger Zusammenstellung beisammen hängen. Er hat aber auch drittens darin geirrt, daß er die perspektivische Eigentümlichkeit dieses Bildes mit den Eigentümlichkeiten der Bilder zusammenwirft, die er an erster Stelle bespricht, der Bilder mit notorischen Verstößen gegen die Richtigkeits-Perspektive; von solchen Verstößen ist hier gar nicht die Rede, das Bild ist keineswegs „gegen die Regeln der perspektivischen Konstruktionen im Sinne des 14. Jahrhunderts komponiert", seine perspektivische Eigentümlichkeit ist vielmehr von einer Art, die sich bis auf unsere Zeit erhalten hat (eben eine Augpunktverschiebung).

20. Unbedingt ablehnen müßte ich Burger, sofern er, wofür manches zu sprechen scheint, zu gunsten angeblicher kompositorischer Vorteile einer perspektivischen Anarchie, wie sie Bilder aus der Zeit vor der „Erfindung" der Perspektive zeigen, das Wort reden wollte, einer Anarchie, die zunächst weit über das hinausgeht, was ich „Kompromißperspektive" nannte (Schlußbemerkung meiner früheren Abhandlung!), weit aber auch über die Abnormitäten der Exzentrizität hinausginge und sogar auf die Einheit des Augpunktes verzichtete. Das würde heißen, die Geschichte zurückschrauben wollen; es würde außerdem keinerlei Gewinn bringen; denn die erhofften Vorteile sind eingebildete, das erstrebte Ziel läßt sich bei einigem Nachdenken auch bei normaler Perspektive erreichen.

21. Es besteht natürlich die Möglichkeit, meinem Begriff der „ästhetischen Perspektive" einen anderen entgegenzusetzen, ohne Verwirrung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0297

anzurichten, wie beim Burgerschen Versuche; man kann nämlich diesen meinen Begriff bewußt erweitern und unter ihn alles befassen, was am Kunstwerk von perspektivischen Eigentümlichkeiten festzustellen ist, nicht nur, wie ich es tat, jene perspektivische Grundlegung, Grundierung des Bildes, die von ausschließlicher und entscheidender ästhetischer Bedeutung ist. Ich habe gegen eine solche bewußte Erweiterung des Begriffes nichts einzuwenden. Sie würde aber nicht nur jene Dinge, die Burger interessieren, vor allem jene „perspektivische Vereinheitlichung des Bildinhaltes", wie ich sie nannte (No. 19), dem Stoffe meiner ästhetischen Perspektive angliedern, sondern erstens die ganze Richtigkeits-Perspektive (No. 6), soweit sie für die Kunst in Betracht kommt, einschließlich der Kompromiß-Perspektive (im von mir, wie in dem von Burger unbewußt gemeinten Sinne, No. 20). Es würden von ihrem Standpunkt aus also neben den Lehrbüchern der Perspektive und der von mir früher angeführten Literatur ebensowohl die Arbeiten Kerns[1]) wie die Arbeit Jantzens über „das niederländische Architekturbild"[2]) und die Wulffsche über die „umgekehrte Perspektive und die Niedersicht"[3]) zu berücksichtigen sein (lauter Arbeiten von größter Gewissenhaftigkeit).

Aber, wie gesagt, diese Erweiterung müßte bewußt, vollbewußt geschehen, d. h. sie müßte von dem klaren Bewußtsein begleitet sein, daß hier Dinge vereinigt werden sollen, die sehr große Verschiedenheiten aufweisen, ja im Grunde zum Teil nicht mehr gemein haben, als einen Namen.

Diskussion:

Herr Jantzen: Die Erscheinungen der „ästhetischen Perspektive" dürfen nicht isoliert betrachtet werden, sondern mehr im Zusammenhang mit den allgemeineren Stilprinzipien eines Gemäldes. So würde etwa die Erscheinung der horizontalen Exzentrizität je nach ihrem Auftreten im 15. oder im 16. Jahrhundert verschieden zu bewerten und aus verschiedenen ästhetischen Grundforderungen abzuleiten sein. Die Vorliebe für Frontalstellung des Bildraumes im 15. Jahrhundert ist verbunden mit starker Betonung der Orthogonalen im Sinne einer mit den plastischen Formwerten aller Dinge arbeitenden Malerei. Im 17. Jahrhundert ist die Frontalstellung nur verwendet, um eine ruhige Wandfläche zu erhalten zur Entfaltung optischer Reize.

---

[1]) Vor allem die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule," Leipzig 1904; ferner: „Masaccios Dreifaltigkeitsfresko von Sante Maria Novella", Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 33, 1912. (Andere Aufsätze, wesentlich polemische, gegen Döhlemann gerichtet, und nach meiner Ansicht diesem gegenüber durchaus im Recht, im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 34—35).

[2]) Inaug.-Diss. Halle, ebenda 1908, 151 S.

[3]) Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht, eine Raumanschauungsform der byzantinischen Kunst, und ihre Fortbildung in der Renaissance. Kunstwissenschaftliche Beiträge, Schmarsow gewidmet: Leipzig, 1904, S. 1—24.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0298

Die Darstellung der „Schrägecke“ ist in der holländischen Barockmalerei eine ganz typische Erscheinung der Interieurmalerei. Wo aber Frontalstellung des Bildraumes auftritt, sind für die Verwendung des bildparallelen Abschlusses in der Barockmalerei nicht dieselben Gesichtspunkte maßgebend wie etwa für den bildparallelen Abschluß in der Renaissancemalerei. Man darf daher auch in der „ästhetischen Perspektive“ die Frontalstellung des Bildraumes in beiden Fällen nicht in gleicher Weise begründen.

Herr Kern: Das Interesse an den perspektivischen Problemen hat in der Kunstgeschichte und Ästhetik im Laufe der letzten Jahre außerordentlich zugenommen. Man begnügt sich nicht mehr mit gelegentlichen Feststellungen über die perspektivische Anlage eines Bildes, sondern untersucht systematisch Gruppen von Bildern, bezw. Reliefdarstellungen, im Hinblick auf ihre perspektivischen Eigenschaften. Das Problem ist zur Hälfte ein mathematisch-historisches, zur Hälfte ein kunstgeschichtlich-ästhetisches. Ein mathematisch-historisches, soweit es, für bestimmte Zeiten zumal, Abschnitte aus der Entwicklung der darstellenden Geometrie umfaßt oder mit umfaßt; ein kunstwissenschaftlich-ästhetisches, sofern sich die bildende Kunst der projektivischen Darstellung für ihre eigensten Zwecke bedient und sich eine Entwicklung der perspektivischen Auffassung bezw. Konstruktion in der Malerei selbst und durch die Malerei vollzogen hat. Das kunstwissenschaftlich-ästhetische Problem, das uns hier besonders interessiert, umfaßt seinerseits drei prinzipiell und scharf voneinander zu sondernde Gebiete: 1. das Gebiet der perspektivischen Komposition, 2. das Gebiet der perspektivischen Projektion und 3. das Gebiet der kausalen Zusammenhänge zwischen der Projektion und der Komposition.

Die genannten drei Gebiete können vom Standpunkte der vergleichenden Kunstwissenschaft, der Bilderkunde, der Kunstpsychologie und der Ästhetik erörtert werden. Einer Zusammenfassung zu einem System muß aber eine methodische Untersuchung von Einzelfällen vorangehen. Ist nun das Material für eine zusammenhängende, auf erkenntnistheoretischer Grundlage fußende Darstellung der Entwicklung vorhanden? Die Frage muß unbedingt verneint werden. Ein Versuch, wie ihn Burger in seinem „Handbuch der Kunstwissenschaft“ unternimmt, ist verfrüht. Wie kann man die Stelle bezeichnen wollen, die im Rahmen der Gesamtentwicklung der Kunst die Perspektive Dürers einnimmt, wenn man die Dürersche Perspektive nur unvollkommen, die Vordürersche Perspektive der deutschen Malerei gar nicht kennt! Vor allem aber ist zu verlangen, daß die Forscher, die sich mit der Materie aus freien Stücken beschäftigen, sich die Kenntnis der elementaren perspektivischen Begriffe, Konstruktionen und der Terminologie aneignen, die als Ergebnis einer Jahrhunderte hindurch fortgesetzten Arbeit die darstellende Geometrie aufgestellt hat. Die kunstgeschichtliche und ästhetische Literatur läßt in den meisten Fällen diese Kenntnis vermissen. Wir begegnen Ausdrucksweisen, die auf eine falsche Vorstellung von der Entstehung und dem Wesen des perspektivischen Bildes zurückgehen, und neuen, zum Teil ganz willkürlichen Bezeichnungen für Begriffe, für die die Geometrie prägnante, längst feststehende Bezeichnungen aufgestellt hat. Aus der Fülle der Beispiele greife ich zur Charakterisierung der herrschenden Begriffsverwirrung nur einige heraus.

Bei seinen Untersuchungen über das Verhältnis zwischen der Sehpyramide und der Bildebene kommt Sauerbeck zur Aufstellung der beiden Begriffe „vertikale und horizontale Exzentrizität“. Der Begriff „horizontal-exzentrisch“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0299

deckt sich mit dem jedem Perspektiviker geläufigen Begriff der „asymmetrischen Ansicht“, die sowohl bei Frontal- wie bei Schrägstellung des Objektes zur Bildebene eintreten kann. Die Sauerbecksche Bezeichnung „vertikal-exzentrisch“ ließe sich zur Not rechtfertigen, soweit sie uns nämlich nähere Angaben für die Bezeichnung der Höhenlage des Fluchtpunktes oder Augenpunktes zur horizontalen Mittelachse der Bildebene erspart. Der Begriff einer „Ästhetik der Perspektive“, wie ihn Sauerbeck einführen will, ist überhaupt nicht neu. Im Lehrbuch von Schreiber wird an verschiedenen Stellen die ästhetische Wirkung untersucht, die sich bei der asymmetrischen Ansicht, der Frontalansicht, der Schrägansicht, bei hochliegendem, tiefliegendem Horizont usw. für den Beschauer ergibt. Auch in anderen Lehrbüchern der Perspektive ist davon die Rede. Dennoch hat die Sauerbecksche Arbeit Verdienste. Sie liegen m. E. in der Anregung, für eine Ästhetik der Perspektive systematisch, d. h. nach bestimmten Grundsätzen, das vorhandene Material zu sichten und neues Material zu sammeln.

Zur Charakterisierung der Burgerschen Ausführungen möchte ich anschließend an das Gesagte nur einige Sätze aus dem Abschnitt seines „Handbuches“, den er betitelt: „Perspektive und Allgemeines über Raumprobleme“, näher beleuchten: „Eine Fläche als materiell tastbarer Gegenstand“, schreibt Burger, „kann nie die Idee einer künstlerischen Vorstellung beeinflussen, sondern die Fläche des Papiers oder der Leinwand kann nur insoweit in den Bildgedanken mit eingezogen werden, als sie Idee geworden, bereits durch den besonderen Akt der Vorstellung durch ihre Grenze als ebener Raumkomplex gedacht ist.“

Was Burger sich unter einem „ebenen Raumkomplex“ vorstellt, ist unklar; offenbar will er sagen, daß das Format des Bildes nur insoweit die künstlerische Vorstellung beeinflussen kann, als es eben eine nach Höhe und Breite vom Künstler selbst begrenzte Ebene darstellt. Um dies auszudrücken, bedarf es aber nicht des ungeheuren Aufwandes von Worten, der hier getrieben wird; überdies wird schwerlich irgend jemand die Behauptung aufgestellt haben, daß die Fläche „als Materie“ die perspektivische Idee — denn nur um diese kann es sich handeln — beeinflußt hat. Es ist aber auch wohl klar, daß bei der perspektivischen Darstellung und ihrer Aufnahme durch den Betrachter kein körperlicher Gegenstand „transformiert“ wird, was Burger betont, sondern höchstens „das Gesichtsvorstellungsbild von diesem Gegenstand“. Die Feststellung kann nicht den Anspruch erheben, originell zu sein, oder gar zur Erklärung historischer Zusammenhänge das Mindeste beizutragen. Ebenso neu wie unrichtig ist der Satz, daß das perspektivische Problem den optischen Tatbestand des Raumbildes unabhängig von jeder Flächenprojektion betrifft. Das Erscheinungsbild als solches gehört doch in das Gebiet der „Aspektive“! Freilich hat sich die Perspektive, als wissenschaftliches System, aus der Aspektive entwickelt, aber wir verstehen heute unter „Perspektive“ etwas ganz anderes. Über die Grenzen zwischen der perspektivischen Projektion und Komposition, vor allem ihre prinzipielle Verschiedenheit, besteht nicht nur bei Burger gänzliche Unklarheit; bei ihm tritt sie nur besonders deutlich in die Erscheinung. Da heißt es u. a.: „Der rationalistische Aufbau der räumlichen nach den Gesetzen der mathematischen Perspektive unterliegt stets dem individuellen künstlerischen Vorstellungsleben“, und zur Begründung wird angeführt: „Schon die für die Perspektive maßgebende Blickrichtung wird durch das Interesse des Gestaltenden ausschließlich bestimmt und damit zusammenhängend Horizont, Augen-, Distanz- und Fluchtpunkt. Statt „Perspektive“ müßte es im letzten Satz heißen „perspektivische Komposition“, und dann wäre der Satz auch falsch, denn der Horizont

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0300

(die Lage des Horizontes) hängt nur von der Höhe des Auges über der Fußbodenebene ab.

Von einer Darstellung in der Wenzelbibel, der „Speisung des Elias", schreibt Burger, daß „sie weder systematisch von einem neutralen Blickpunkt des Beschauers aus organisiert ist, noch in einer freien Beweglichkeit des von den Raummotiven sich loslösenden Figürlichen sich gefällt, vielmehr aus der diesem zugrunde liegenden Idee selbst heraus auch die von allem optischen Rationalismus unabhängigen Erscheinungsbeziehungen gewinnt." Burger will offenbar beweisen, daß bei der „Speisung des Elias" sich die räumliche Anordnung aller Teile des Bildes nach der Hauptperson richtet. Zur Klarlegung eines ganz einfachen Sachverhaltes wird ein Apparat von ausgesuchter Kompliziertheit aufgeboten. Was nun das Tatsächliche betrifft, so sind die einzelnen Ausführungen Burgers zum Teil noch unrichtig. Der Heilige z. B., der unten rechts im Bilde sichtbar wird, ist keineswegs in Niedersicht gegeben.

Der Begriff des scheinbaren Horizontes, den Guido Hauck aufgestellt hat, dürfte den meisten Kunsthistorikern fremd geblieben sein; es wäre sonst nicht zu erklären, daß dieser für das Mittelalter fast unentbehrliche Begriff bisher sozusagen keine Verwendung gefunden hat.

Die Beispiele, aus denen hervorgeht, daß einstweilen für eine zusammenfassende Behandlung perspektivischer Fragen nach ästhetischen Gesichtspunkten es noch an den nötigen Vorbedingungen fehlt, ließen sich vermehren; das Gesagte erweist aber vielleicht die Notwendigkeit einer besseren technischen Vorbildung der Kunsthistoriker, die sich der Erforschung dieser und ähnlicher Probleme widmen. Eine Geschichte und eine Ästhetik der Perspektive zu schreiben, kann jedenfalls mit Aussicht auf Erfolg nur unter der Voraussetzung unternommen werden, daß die erkenntnistheoretisch-humanistische Behandlung des Stoffes sich auf die Kenntnis der wichtigsten einschlägigen technischen Systeme aufbaut, die wir den exakten Wissenschaften verdanken.

Herr Wulff: Soweit es sich nur um Verwendung einzelner perspektivischer Mittel für die Komposition handelt, erscheint mir die Erweiterung des Begriffs der ästhetischen Perspektive bei Burger nicht unberechtigt.

Herr Sauerbeck: Ich möchte zunächst meine Freude darüber aussprechen, daß jener Widerhall, den ich bisher so sehr vermißt habe, mir in der Diskussion so stark entgegentrat. Was dieser Widerhall an Wünschen oder Widerspruch enthielt, erledigt sich zum Teil durch nochmalige Betonung eines Bekenntnisses, das mir aus meinem Buche freilich schon laut genug zu sprechen schien, daß ich nämlich nie etwas anderes als eine Grundlegung meiner neuen Wissenschaft — wenn man den Ausdruck mir gestatten will — erstrebt habe. Diese Wissenschaft auszubauen, überlasse ich durchaus den Kunsthistorikern, zu denen ich nicht gehöre. Soweit ich selbst in meinem Buche Kunsthistorie gegeben habe, geschah es in der Absicht, durch Anwendungen in den nächstliegenden Fällen unter den Fachleuten die Lust wachzurufen, auch auf den Gebieten, die nur dem Fachmanne zugänglich sind, nach den angedeuteten Zusammenhängen zu suchen.

Damit glaube ich den grundsätzlichen Teil der Einwendung des Herrn Jantzen genügend beantwortet zu haben; was seine Bemerkungen über das Barock betrifft, so hat das, was sie an Tatsachen erwähnen, zum mindesten anscheinend meine Ansichten gerade bestätigt; er weist nach, daß gerade im Barock die Schrägansicht, die ich, aus historisch-psychologischen Überlegungen heraus, dort glaubte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0301

erwarten zu dürfen, auch tatsächlich auftritt, im Gegensatz freilich zu meiner Tatsachenschilderung. Ich bemerke dazu zweierlei: erstens hatte ich mich absichtlich auf erste Meister beschränkt, und bei ihnen steht die Sache tatsächlich, wie ich sie angegeben habe; zweitens habe ich ziemlich ausführlich davon gesprochen, daß das Fehlen der Frontalität (das vermutete Charakteristikum des Barock also) durch ein Verstecken der Frontalität in weitgehendem Maße ersetzt wird; drittens habe ich — auch hierin, wie ich dachte, deutlich genug — die ganze Behauptung auf eine bestimmte Definition des Barock aufgebaut, unter deren Voraussetzung sie allein gültig ist. Ich füge hinzu, was ich damals für selbstverständlich hielt, daß diese Definition nicht für alles gilt, was im Barock an Kunstwerken geschaffen worden ist, sondern nur, was ich, in kunsthistorisch anfechtbarer Weise, aber durchaus nicht ohne sachliche Grundlage, als für das Zeitalter des Barock eigentümlich ansehe. — Auch der zweite Einwurf, daß ich die exzentrischen Bilder verschiedener Zeiten zu sehr über einen Kamm schere, erledigt sich unter Hinweis auf das früher Gesagte von selbst. Ich habe nie bestritten, daß neben dem Gemeinsamen dieser Bilder Verschiedenheiten beständen; mich interessierte aber nur das Gemeinsame, meiner ganzen klar formulierten Fragestellung durchaus entsprechend. Sollte aber Herr Jantzen meinen, daß nur Verschiedenheit (natürlich Verschiedenheit nicht der Erscheinung, sondern der ästhetischen Bedeutung) vorhanden wäre, so müßte ich allerdings um Beweise bitten, um überzeugt zu werden. Ich vermisse in der mir einzig bekannten Arbeit Herrn Jantzens Ausführungen nach dieser Richtung völlig.

Energischer muß ich mich gegen Herrn Kern wehren. Ein Haupteinwand, der, als ob ich je eine erschöpfende Perspektive hätte geben wollen, ist erledigt. Was Herr Kern über die nötige vielseitige Qualifikation des Gelehrten sagt, der allein berufen sei, ein derartiges Werk zu schaffen, ist für mich selbstverständlich; ich muß nur hinzufügen, daß es nicht selbstverständlich, vielmehr falsch ist, wenn die Forderungen so gemünzt sein sollten, daß sie sich auch auf den bezögen, der, wie es in meinem Buche geschah, eine neue Wissenschaft „entdecken“ will. Zu einer solchen Entdeckung ist etwas anderes nötig als Gelehrsamkeit. Beweis für den besonderen Fall: perspektivische und kunsthistorische Kenntnisse usw. waren schon oft in einer Person verknüpft, ohne daß es zur Erfassung einer ästhetischen Perspektive kam.

Nun ist Herr Kern freilich der Meinung, daß ich eigentlich gar nichts Neues gebracht hätte, indem das, was ich ästhetische Perspektive genannt habe, der herkömmlichen Perspektive ein durchaus geläufiger Begriff sei; er zitiert als Beleg Guido Schreiber, ohne näher auf mein Verhältnis zu ihm einzugehen. In meinem Buche steht aber über Schreiber eine ganz kleine Abhandlung von neun Druckseiten, die in größter Genauigkeit Schreibers Ansichten in ihrem Verhältnis zu den meinen erörtert, was zu dem Resultat führt, zu dem ja zuletzt, etwas unerwartet, auch Herr Kern kam, daß ich zumindest das Verdienst habe, Dinge, die bisher erst im Halbbewußtsein und im Widerstreit entgegengesetzter Auffassungen eine Rolle spielten, ins volle Bewußtsein der Wissenschaft erhoben und eindeutig bestimmt zu haben.[1]) Herr Kern hat mir insbesondere noch den Vorwurf gemacht, die, wie er meint, vorzügliche Terminologie bezw. Begriffsfassung der wissenschaftlichen Perspektive übersehen oder mißachtet zu haben.

---

[1]) Eine eingehendere Auseinandersetzung: etwa 20 N. N. Literatur, die das Manuskript meiner ä. P. enthielt, ist wegen ihrer Unergiebigkeit, wie ich dort angedeutet habe, nicht mitgedruckt worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0302

Ich habe sie tatsächlich mißachtet, und zwar deshalb, weil sie mir für die Zwecke einer ästhetischen Perspektive unbrauchbar schien. Er exemplifiziert nur an dem Beispiel der Exzentrizität; er sieht in dem Terminus perspektivische Asymmetrie einen völlig genügenden Ausdruck für dieselbe Sache. Er fügte freilich selbst hinzu, daß mein Ausdruck sich für die vertikale Exzentrizität brauchen lasse. D. h., daß es für diese bisher keinen typischen, „handwerklichen", zunftüblichen Ausdruck gab. Nun geht ein Hauptgedanke meines Buches auf die Verwandtschaft der vertikalen und der horizontalen Exzentrizität; es war also, nach den Regeln wissenschaftlichen Sprachgebrauchs, angezeigt, auch einen Namen zu finden, der diese Verwandtschaft zum Ausdruck brachte. Ich glaube ein Übriges getan zu haben, indem ich einen recht bezeichnenden Namen wählte. Eine Übertragung des vorhandenen Wortes „Asymmetrie" verbot sich, weil diese Bezeichnung in der Kompositionslehre unentbehrlich ist, die von der „ästhetischen Perspektive" aufs schärfste zu trennen, eines meiner Hauptziele war, weil zweitens die Bezeichnung sich auf die vertikale Exzentrizität wegen der Vertikalität nicht wohl anwenden ließ. Ich sehe also einen Vorzug, wo Herr Kern einen Mangel sieht.

An einem Übersehen meiner Beweggründe, vielmehr an einem Mißverständnis, gegen das ich glaubte durch mein Buch geschützt zu sein, liegt es, wenn Herr Kern glaubt, daß ich perspektivische Gesetze von der Trivialität des Parallelensatzes nicht kenne. Was er hierüber sagte, zeigt mir nur, wie nötig meine präliminarischen Erörterungen über das, was ich heute die physiologische Bestimmtheit der Perspektive nannte, waren (in meinem Buch s. 10 ff. hier No. 6). Ich kann an dieser Stelle nur behaupten, daß der Irrtum auf der Seite des Einwands liegt. Den Beweis muß ich und darf ich den erwähnten Ausführungen überlassen. Daß hier ein Mißverständnis möglich war, zeigt, wie wenig die Kenntnis der mathematischen Perspektive und der vorhandenen, zur Perspektive in Beziehung stehenden Einzelwissenschaften überhaupt, in welchen Kenntnissen Herr Kern sicher der großen Mehrzahl der Kunsthistoriker und Ästhetiker überlegen ist, den Gegenstand auch nur zu umfassen, geschweige denn zu erschöpfen vermag.

Im übrigen begrüße ich nochmals in Herrn Jantzen wie in Herrn Kern wissenschaftlich aufs beste vorbereitete Kräfte, denen ich gerne die ästhetische Perspektive zum Ausbau und zur Verteidigung gegen Entstellungen, wie die Burgersche, überlasse. Denn was weiter zu tun ist, ist nur vom Fachmann zu tun.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0303

Erich Everth:

Bildformat und Komposition

Es wird sich im folgenden nicht um die spezifisch-malerische Komposition im prägnanten Sinne handeln, also weder um Farbenkomposition noch um eine, die mit Licht- und Schattenmassen oder mit bestimmten Arten von Lichtführungen operiert, sondern um das, was wir lineare Komposition oder Bildtektonik nennen. Dabei wird freilich von eigentlichen Linien kaum die Rede sein. Es kommt hier nicht auf Konturenumrandungen an, sondern auf Richtungszüge, in denen ein oder mehrere Dinge angeordnet erscheinen; in einer solchen Richtung kann sich auch eine ziemlich breite Fläche erstrecken. Wenn ich dennoch von linearen Zügen spreche, so geschieht das der Kürze halber. Es liegt mir an bestimmten linearen Bezügen zwischen Bildformat und Bildinnerem.

Man vergegenwärtige sich einmal an einem Schranke irgendein Rahmen- oder Füllungsstück von ausgesprochener Richtung, also entweder im Steh- oder Liegeformat, jedenfalls eine schmalere, längliche Form: wenn dieses Stück Ornamente aufweist, so werden sie sinngemäß liegen oder stehen. Weshalb? Nur darum, weil nichts anderes darin Platz findet, weil nur gerade solcher Raum zur Verfügung steht und ausgenutzt werden kann? Mir scheint, noch mehr deswegen, weil das stehende Ornament die tektonische Form, die es schmückt, in ihrem aufrechten Charakter betont, verstärkt, aufmerksam darauf macht, und weil ebenso ein liegendes das geschmückte Glied des Gerätes in dieser seiner Lage nachdrücklich hervorhebt. Jedes Ornament wirkt ja nicht nur durch und für sich, sondern für das Mal oder das Glied, das den Schmuck trägt; der menschliche Körperschmuck zeigt es am deutlichsten. Nun ist ein Bildinhalt kein bloßes Ornament, enthält aber immer manche ornamentale Bezüge, und jedenfalls ist dasselbe, was hier eben vom Ornament und seinem Feld gesagt wurde, auch vom Bildinhalt im Verhältnis zur Bildbegrenzung auszusagen: ein Bildinneres, das ornamentalen oder „linearen" Bezug nimmt auf die Form der ganzen Bildfläche, weist auf d i e s e hin, betont sie, hebt sie hervor. Nun bleibt das Format nicht mehr das „Äußerliche", das man bisher theoretisch ziemlich unbeachtet gelassen hat; es spricht nun im Gesamtkomplex der Bildwirkung noch mehr als sonst mit, oft bis zur bewußten Merklichkeit. Auch ohne diese Merklichkeit aber ist es stets ein Element im künstlerischen Gesamteindruck.

Jedes Format, auch ein bizarres, ist ein verhältnismäßig einfaches, somit eindringliches Linien- und Flächengebilde, es ist sogar die größte Linie, die das Bild aufweisen kann, und ist außerdem die letzte, die Randlinie, die wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0304

eine Silhouette stark spricht und durch den Rahmen betont, „unterstrichen" oder seitlich „angestrichen" wird. Es wirkt also sicherlich mit, auch wenn es nicht sonderlich beachtet wird. Wenn nun vom Innern her durch allerlei feine Bezüge auf die Formatlinie hingewiesen wird, so wird zweierlei in der Gesamtwirkung verstärkt. Die Formatlinie, die ja so gut ihren Ausdruck und ihren Gefühlston hat wie andere Formen im Werke, kann nun entsprechende Ausdrucksmomente des Bildes selber verstärken, namentlich durch Ähnlichkeit der Stimmung. Durch Ähnlichkeit und Kontrast aber kann sie zweitens allerlei Formen im Bilde besonders hervorheben, die man nun deutlicher heraussieht, denn man sucht ja unwillkürlich nach Ähnlichkeit und Kontrast im Bilde. So wird ein rechtwinkliges Format die Senkrechte und Horizontale im Bilde durch Ähnlichkeit und Kontrast betonen, ein Rundformat allerlei Rundformen, die mit ihm konzentrisch sind oder seine Kreislinie schneiden. Gerade bei monumentalen Bildern sind Parallelismus und Kontrast ausgiebig verwendete Mittel. So wird also die Begrenzungslinie in die Komposition hineinverflochten, doch keineswegs in unzulässiger Weise, nicht im Sinne einer Rahmenüberschreitung. Es entsteht nur ein reicheres, innigeres Wirkungssystem, die Richtungen im Bilde selbst bekommen vermehrte Kraft und dem Ganzen eignet eine besondere Harmonie. Man tut bisweilen gut, sich auch auf diese Dinge einzustellen, man wird natürlich wissen müssen, wo man solche Fragen stellen kann und wo nicht; man wird z. B. in der so völlig „malerischen" niederländischen Malerei wenig Glück damit haben, und in Italien bei der zeichnerischen florentinischen oder der tektonisch römischen Kunst mehr als in Venedig.

Man hört öfter als von diesen Dingen davon reden, wie ein Maler ein Bild in ein gegebenes Format hineinkomponiert, ihm angepaßt habe, wie das Bild im Rahmen oder die dargestellten Dinge im Raum stehen. Dabei aber handelt es sich meist entweder um den ziemlich allgemeinen Eindruck, daß kein Gedränge entsteht, daß sich die Sachen nicht hart im Raum stoßen, sondern sich wohl und konfliktlos miteinander verträglich fühlen, daß keine Friktion der Linien am Rande stattfindet, kurz, daß das Bild gut abgeschnitten ist; dies letztere heißt aber, daß man das Abgeschnittensein eigentlich überhaupt nicht merkt. Es handelt sich also entweder um einen ziemlich allgemeinen Eindruck, daß Störungen vermieden werden, oder um einen schon bestimmteren Eindruck reizvoller räumlicher Verhältnisse zwischen Bildinnerem und Begrenzung, die nur recht oft nicht genauer faßbar oder angebbar sind; man darf etwa in manchen, aber nur in manchen Fällen, an den goldenen Schnitt denken, in dessen Verhältnissen die Hauptteile des Bildes zueinander und zum ganzen Bilde stehen. Bestimmtere Aussagen und die mehr ins Einzelne führen, werden erst möglich, wenn man nicht bloß auf das Geschiebe von Massen und Körpern, sondern auch auf „lineare" Bezüge achtet und z. B. einmal Rundformate mit rechteckigen vergleicht. Da das Format immer eine sehr einfache Linie bleibt, abgesehen von so kapriziösen Fällen wie etwa das Rokoko zeigt, so werden die Ergebnisse, die man hier findet, ebenfalls einfach und klar sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0305

Nehmen wir das ungewöhnlichere, das Rundformat, zuerst. Was können wir hier von der Linienverwandtschaft erwarten? Daß Rundformen, kleine und große, im Innern des Bildes der dominierenden Rundform des Randes antworten, daß von weither aus dem Innern allerlei feine Bezüge zur Formatlinie sich finden lassen, gleichsam hinüberwinkende Grüße, aber nicht bloß als ähnlich wiederkehrende Formen, sondern auch als bestimmte Beziehungen zur Formatlinie; daß z. B. die Mitte, wenn auch nicht das genaue Zentrum, des Kreises und die Radien, namentlich der senkrechte und horizontale Radius sich besonders geltend machen werden, im Aufnehmenden und einigermaßen auch im schaffenden Künstler, also auch objektiv an den Werken (man vergegenwärtige sich Raffaels Disputa). Das Auge sucht unbewußt danach, und der Künstler, der in solchen Formaten arbeitet, wird in seinem „Liniengefühl" — wohl verstanden, wenn es sich überhaupt um einen so veranlagten Künstler handelt — unausgesetzt, wenn auch keineswegs bewußt, unter dem Eindruck des ganzen so und so begrenzten Bildraumes stehen; seine Hand wird von dem Eindruck dieser Rundung nicht wieder los kommen. Und je feiner das „Liniengefühl" eines Malers ist, desto mehr werden wir das erwarten. Diese Erwartung läßt sich nun in der Tat an einer großen Reihe ausgezeichneter Beispiele mühelos bestätigen. Hier können nur ein paar Prototypen herausgegriffen werden.

Daß sich unter diesen Raffael befindet, versteht sich von selbst. Er hatte im kleinen wie im großen ein Gefühl für die behutsame Begegnung von Linien, wie es nur einmal dagewesen ist; also daß sie sich gleichsam höflich treffen, sei es, daß sie sich sacht aneinanderlegen oder eine Strecke weit nebeneinander gehen oder von fern wie mit Rücksicht, einander verwandt oder korrespondierend, jedenfalls wie mit tiefem Einverständnis ihre Bahnen ziehen und sich niemals stören. Sein Jugendwerk, das Sposalizio, wird oft neben dem seines Lehrers Perugino betrachtet, unter dessen deutlichem Einfluß es entstand. Auch unter unserem Gesichtspunkt bieten beide ein Beispiel dafür, wie ein bedeutender Schüler bei noch starker Abhängigkeit vom Lehrer doch schon in der Qualität über diesen hinausgehen kann. Man fasse hier einmal zuerst den oberen Rundbogen des Formates beider Bilder ins Auge und frage, in welchem von beiden die Kuppel mehr Rundung zeigt, wo der Gebäudestock darunter mit der Treppe der Rundung näher kommt, ob das runde Peristyl oder der viermalige viereckige Vorbau mehr mit dem Formate zusammenzubringen ist, ferner was für diesen Zusammenhang das radial ausstrahlende Bogenmuster bei Raffael bedeutet und ebenso die nach hinten ausgebogene Gruppe der vordersten Figuren.

Andere, nicht minder enge Bezüge zum Format zeigt eine so große orchestrale Komposition wie die berühmte Verkündigung des Florentiners Albertinelli aus der Zeit der reifen Renaissance. Die schwebende Engelreihe ergänzt den Rahmenbogen nach unten; die wuchtigen, gar nicht zu übersehenden Gesimse stürzen ebenfalls in starker perspektivischer Verkürzung nach unten in die Tiefe, bis sie in dem nach oben gewölbten Halbkreis des Gewölbes hinten zur Ruhe kommen; die Kopfreihe

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0306

der Figuren vorn steht nicht minder unter dem Zwang des Ganzen. Solche Werke sind eben monumental, weil sie so deutlich im ganzen gesehen sind und so einfache Bezüge aufweisen. Dadurch hat eine so bewegte Komposition auch Ruhe genug, die das monumentale Bild noch nötiger braucht als jedes andere. Dürer hat in seinem Allerheiligenbild, als er die große Klarheit von den Italienern gelernt hatte, etwas ganz Ähnliches geleistet, eine um so kostbarere Lösung, als ihm nach Wölfflins Wort das Zusammenstimmen von Figur und architektonischer Raumgestaltung gewöhnlich versagt blieb. Wölfflin meint auch, dem Bild geschehe ein Unrecht, wenn man es rahmenlos produziere, die Tafel habe kein Gleichgewicht in sich, sondern bedürfe eines oberen Abschlusses. Diesen Abschluß gibt der Rahmen dadurch, daß er über dem flachen Rundbogen, mit dem die Tafel selber abschließt, noch einen mächtigen Lünettenaufsatz wölbt. In der Tat zwingt erst diese große Dominante die unübersehbaren Massen des Bildes aufs einfachste zur Ruhe und gibt ihnen die Stärke ihrer Sphärenharmonie — es ist wirklich ein Kreisen der Welten. Der Grundgedanke dieses Typus von Komposition aber, daß dem oberen Halbbogen des Formats ein sozusagen reziproker, nach unten gewölbter antwortet, ist schon in ganz einfachen Beispielen bei Fra Angelico in völliger Reinheit da. So früh schon haben besonders feine Linienkünstler ein Gefühl dieser Beziehung zum Format entwickelt. Schon Fiesoles Krönung der Maria in San Marco oder in den Uffizien zeigt denselben Grundgedanken[1]), dem dann auf der höchsten Höhe der italienischen Kunst in Vollendung die Madonna von Foligno folgt. Dagegen hat ein Linienkünstler wie Signorelli, der mit der Linie andere Ziele als die formale Harmonie verfolgte, in seinen großen Werken zu Orvieto nur zuletzt in den Seligen einen Ansatz dazu gemacht, das Bild so mit dem Rahmen und hier also mit der Architektur der Wand zusammen zu komponieren; in den anderen großen Fresken dort hat er von der Form des Wandfeldes keinerlei Notiz genommen. — Um nicht den Glauben aufkommen zu lassen, daß es sich hier nur um italienische Renaissancekunst handelt, braucht nur mit einem Wort auf unseren großen Zeichner Cornelius hingewiesen zu werden: In seiner Herabkunft des heiligen Jerusalem bekommt die eben in einer Kurve landende Gruppe durch den Zusammenklang mit dem oben runden Format diese einzigartige Vereinigung des Schwunges mit der Sanftheit der Bewegung. Und ein ebenfalls wenig malerischer Künstler unserer eigenen Zeit, der aber die monumentale Komposition großgeistig beherrscht, Eduard von Gebhardt, hat in seinem größten Werk, den Fresken der Düsseldorfer Friedenskirche, jenes Motiv einer großen konkaven Linie unter der konvexen Wölbung benutzt, um aus der Not einer häßlichen neugotischen Backsteinkirche die Tugend einer großen Kom-

---

[1]) Bemerkenswert ist auch, wie gegenüber dem „Weltenrichter" in der Akademie in Florenz, der dasselbe Format und seine Wirkungen im Innern zeigt, der „Weltenrichter" in dem Mittelteile des Berliner Bildes bei der Anordnung der Scharen deutlich unter dem Einfluß des Rahmenvierecks steht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0307

position zu machen: eine Wand von der ganzen Breite des Kirchenschiffes, die durch das große Tor des Einganges unterbrochen ist, aber trotzdem die einheitliche Darstellung der Bergpredigt zeigt, ist mit dieser einfachen, großen, nach unten gewölbten Reihung von Wolken und Engelgruppen logisch zu einem Ganzen zusammengefaßt!

Noch ein anderes Motiv kann hier erwähnt werden, das aus der Übergangsstelle zwischen den senkrechten Seitenbegrenzungen und dem daraufsitzenden Halbbogen entwickelt werden kann und entwickelt worden ist. Diese Stelle kann markiert werden z. B. durch Wolkenstreifen, durch das Querholz des Kreuzes in einer Darstellung der Kreuzigung und dergleichen; das wird naheliegen namentlich, wenn der Rahmen architektonische Formen zeigt; die Beachtung jener Stelle kennzeichnet denn auch besonders architektonisch gebildete Maler, die an dieser Stelle die Basis des Bogens empfinden mögen. Künstler und Zeiten mit weniger reifem architektonischen Gefühl, also etwa das italienische 15. Jahrhundert, können sich da merklich vergreifen, indem sie im Innern eine auffallende Teilung dort zu hoch oder zu niedrig vornehmen. Der ganz reife tektonische Stil wird selbst die Köpfe stehender Figuren, wenn sie in die Nähe jener Stelle kommen, ziemlich genau dort aufhören lassen, zumal wenn im Rahmen dort Kapitäle oder Kämpfer eingefügt sind. Wenn ein so reifer Komponist wie Sarto in verschiedenen Himmelfahrten diese Stelle ignoriert oder besser Teilungen, die auch er in der Nähe dort vornimmt, an andere Stellen schiebt, so ist das folgerichtig aus einer überall malerischen Empfindungsweise jener Bilder heraus geschehen, und die Harmonie kommt hier durch die durchweg starke malerische Behandlung dieser Werke zustande.

Eine angenehme Klarheit gewinnt man über manche eigentümlich sichere und einheitliche Bildwirkung aus dem Gebiet der Bewegungsdarstellung, wenn man bemerkt, was die Rundform des Rahmens dazu tut. Mir schweben Beispiele vor von Veronese, Tintoretto und Tiepolo, die zuerst frappieren, weil sie einerseits flüchtige und pikante Bewegungen darstellen, mit denen sich doch andererseits der Eindruck des besonders Treffsicheren und Notwendigen verbindet. Das wird verständlich, wenn man erkennt, daß Rundformen im Format den Eindruck von allem, was Drehung heißt, verstärken. Ein runder Körper rollt ja leicht und dreht sich dabei, die gebogene Linie scheint sich aber schon an sich kontinuierlich zu verändern, in sich zurückzukehren. (Und wenn man weiter gehen will, so kann man mit Schmarsow sich beim Kreis an ein Gravitationssystem, also auch an eine rotierende Bewegung erinnert finden.) Wenn man nun sieht, welche eigentümlichen Bewegungswirkungen die drei genannten Venezianer, aber natürlich nicht sie allein, dadurch erreichen, daß ein Menschenkörper um seine Achse oder mehrere um einen gemeinsamen Schwerpunkt zu rotieren scheinen, und daß dort, namentlich bei den beiden letztgenannten Künstlern, sozusagen kein Mensch ein Glied gerade halten kann, sondern ein Beugen, Neigen und Drehen, ein Schweben und Schwanken

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0308

vorherrscht, so versteht man, daß dies allenfalls natürlich und mit einer gewissen Ruhe auftritt in einem Format, das von derselben Art ist, das unten keine Grundebene, keinen festen Boden unter den Füßen gewährt, so daß es in dieser Sphäre scheint, als könnte das alles gar nicht anders sein! (In einem rechteckigen Format könnte etwas Ähnliches nur eine diagonale Anordnung leisten. Davon nachher, es soll hier nur im voraus darauf hingewiesen werden, damit nicht der Verdacht entsteht, als würde hier ein allein mögliches Rezept empfohlen. Es wird freilich auch mit der Diagonalen schwer halten, einer Tänzerin bei ihren Drehungen in einem rechteckigen Format so viel Schwung zu verleihen wie im runden; man sieht im runden mehr Drehungen hinein, sieht die Bewegungen schwungvoller; der runde Sockel zeigt denselben Vorzug.) In Fällen solcher Bewegungsdarstellung tut es schon gute Dienste, wenn ein Stück des Rahmens eine Rundform zeigt. Tintoretto hat im Saale des großen Rats im Dogenpalast zu Venedig Deckenfelder von komplizierten Umrissen ausgemalt — annähernd quadratische Felder, deren vier Ecken in einer Viertelkreislinie nach innen ausgewölbt sind; er gibt darin Schlachtszenen mit vielen schrägen Sturmleitern und Enterbrücken und mit seinen beliebten Körperstellungen, und selten erscheint dieses pikante Wesen so selbstverständlich wie in solchen Formaten; in einem rechteckigen Format würde es manieriert erscheinen. (Man sehe dort namentlich „Die Verteidigung von Brescia" und „Die Einnahme von Gallipolis". In dem letzteren Bild sieht man sogar in eine ganze Reihe von Figuren eine gemeinsame Halbbogenlinie und einen entsprechenden Schwung hinein.) Auch Tiepolo hat ähnliche Formate und ähnliche Darstellungen darin. Überhaupt hat das Rokoko nach seiner ganzen Art eine deutliche, große Vorliebe für rundliche Formate gehabt, und was in Rokokobildern an Körperdrehungen geleistet wird, was da z. B. an Amoretten herumschwebt und sich schwingt, wirbelt und flirrt, saust und schwirrt, das paßt nun auch dazu. Es geht ja so weit, daß schon ein einzelner Kopf, etwa in bloßen Kopfstücken, gern geneigt und gedreht wird, und man möchte sagen: jeder zweite Kopf der Zeit steht in einem ovalen Format. Ein großes, ernstes Beispiel soll diese Betrachtungsreihe abschließen und zeigen, daß dieses Wirkungsmittel des Rundformates auch einer der größten seelischen Kunstwirkungen unter Bewahrung höchster künstlerischer Ruhe dienen kann. Ein solches Beispiel ist Tizians Assunta. Die Hauptfigur hält sich ausdrucksvoll schwebend, kaum schwankend, im Gleichgewicht mit schräg ausgebreiteten Armen, ebenso schräg schwebt Gottvater mit seinen Begleiterengeln über ihr (jede Schräge wirkt besonders bewegt, denn sie hat oft etwas vom Schweben, oft auch etwas von der schiefen Ebene an sich). Der Körper der Assunta ist aber auch gedreht, der linke Fuß und die rechte Schulter vorgenommen, und der Mantel ist vorn zusammengedreht — das alles dient dem Eindruck des körperlichen Hinanschwebens, das spiralenförmig wie ein Hinaufschrauben geschieht, aber zugleich durch die Augen — an den Augen scheint sie sich zu dem niederblickenden Gottvater emporzuziehen — dem Ausdruck des seelischen Geschehens untertan ist; und das alles klingt auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0309

mit dem Format besonders innig zusammen, so daß auch dieses der Darstellung des Geschehens besonders fein dient.

Noch ein anderes Problem, nicht minder groß als die Bewegungsdarstellung, kann als aufschlußreiches weiteres Beispiel hier aufgerollt werden. Es ist die Darstellung der dritten Dimension, der Raumtiefe. Als man in der kunstgeschichtlichen Entwicklung auf dieses Problem aufmerksam wurde, als man an die Eroberung des Raumes ging, da zeigten Bilder, die Rund- oder Lünettenformat hatten, alsbald auch häufig die Tiefe in einer Weise begrenzt, die dem Rundhorizont unserer modernen Bühne verwandt ist oder wenigstens in Teilen der Raumtiefe eine Neigung zu einem runden Abschluß verriet. Man kann jene Erscheinung leicht verstehen: wir sehen nämlich ganz unwillkürlich in eine Rundform ein nach hinten ausgewölbtes Kugelsegment hinein, wenn die Vorstellung nur einige Unterstützung erhält. Samberger z. B., der den meisten seiner Porträts einen runden Binnenrahmen malt, braucht auf dem neutralen Hintergrund nur ein wenig Vertiefung anzudeuten, und sofort ist die Vorstellung einer medaillonartigen Vertiefung da. Das kommt einfach daher, daß wir auch bei der Tiefenvorstellung zu einer ähnlichen Form neigen, wie sie die seitliche Begrenzung aufweist, und außerdem daher, daß reguläre Ausschnitte aus einer Kugelschale sich seitlich kreisförmig begrenzen, während die gerade Linie und der rechte Winkel eines Rechteckformats vielmehr der ebenen Fläche verwandt sind. Bei architektonisch geschulten Betrachtern und Künstlern kommt außerdem wohl beim Lünettenformat eine Erinnerung an Nischen oder Apsisformen hinzu, zumal wenn der Rahmen selber architektonische Formen aufweist. Namentlich architektonisch empfindende Künstler scheinen gelegentlich beim Arbeiten in solchem Format gleichsam überall dem Diktat der Begrenzungslinie zu folgen.

Raffael hat in dem großen Zyklus in den Stanzen immer wieder das Halbkreisformat vor sich gehabt, und es ist merkwürdig, wie sehr diese Bilder alle, soweit sie seinem Geist und seiner Hand entstammen, jener unwillkürlichen Einstellung des Betrachters entgegenkommen. Bei so großen Wandbildern mußte ihm auch die innere Einheit der Bilder mit der Wand besonders angelegen sein. So wurde er auch für den Abschluß nach der Tiefe hin immer wieder auf große Rundformen geführt. Durch den Zusammenhang jener Tiefendominante mit der Hauptbegrenzungslinie des Randes wird man mehr genötigt, das Ganze einheitlich zu überblicken, als wohl sonst. Solcher Bezug auf das Format gibt den Werken das Zusammenhängende, Feste, Klassisch-ruhige, Dauernd-geordnete, ja streng Monumentale, wie sich das bei der Größe des Formats besonders schickt. Aber wie in aller Beherrschtheit zugleich ein freies Moment liegt, so auch hier, zumal bei den sanften Kurven und leichten Schwingungen der Randlinie; es gibt härtere Linien und schwerere Formate, die ebenso monumental wären, die aber nicht schon an ihrem Teil das apollinische Element enthielten, das hier dem Monumentalen beigemischt ist! Das Raumthema tritt zuerst in der Disputa am stärksten, weil am frischesten und vielleicht naivsten, jedenfalls am reinsten hervor. Später behielt er es im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0310

Grundzug bei, mußte es aber variieren und dabei in natürlicher Entwicklung komplizieren. In den folgenden Bildern erhält sich die stille Stimmung ja nicht; so werden denn auch gewisse formale Modifikationen gegenüber dem räumlichen Hauptthema der Disputa nötig, je gewaltiger das Orchester aufrauscht. In der Disputa zeigte sich das Thema noch unverhüllt und ohne Finessen. Sie gibt sich auch hierin als das jugendlichste von den Bildern zu erkennen, aber sie war auch hierin schon durch ein gewaltig erhöhtes Feingefühl den Werken der Vorgänger überlegen und auch seinen eigenen frühesten Sachen. Weder Perugino noch Francia, diese beiden Feinfühligen, kamen in ähnlichen Formaten auf jenen formalen Gedanken; z. B. in Peruginos Tapferkeit und Mäßigung (im Collegio del Cambio in Perugia) wurde eine Reihe stehender Figuren in einer Ebene vorn unten entwickelt, darüber zwei Sitzende im Bogen, aber n i c h t nach hinten ausgewölbt, sondern alles vorn flach. Signorelli in seinen großen Fresken kam auch hierin nicht weiter, weil ihn die Eroberung des Raumes nicht beschäftigte — er hat nun nicht etwa seine großen Wände mit dem Halbbogenformat in a n d e r e r Weise vertieft. Um mit wenigen Worten auf einige weitere Stanzenbilder einzugehen: die S c h u l e v o n A t h e n ist im ganzen eckiger, energischer, der Maler war herber und männlicher geworden, aber der große Bogen machte sich auch hier geltend. Die Architektur geht in der Mitte mächtig zurück, und dreimal klingt dort in der Perspektive je ein großer, tiefer Bogen an den Rahmenbogen vorn an. Das H e l i o d o r - b i l d ist besonders interessant mit dem Schwung der bewegten Szenen, der im Halbkreis von links in die Tiefe geht und rechts aus der Tiefe hervorkommt; so ist die Bewegung des Reiters, auf deren starken Eindruck hier alles abzielt, eigentlich durch das ganze Bild geführt, und der große, ausholende Schwung kommt der Darstellung des Geschehnisses zugute. Dieses mehr malerische Bild mit den starken Schatten zeigt überhaupt eine besonders kräftige Empfindung für die Raumwölbung nach hinten und hat vielleicht deshalb auch jenes Raumthema so stark ausgeprägt. Aber es war auch auf den Bogen besonders geachtet worden; Wölfflin bemerkt: „Die einrahmenden Bogenlaibungen sind mit plastisch-illusionären Schatten behandelt". Die Architektur, die sich nach der Mitte perspektivisch vertieft, weiß hier kaum genug zu tun an Repliken der Wölbung. Das Ganze ist strenger und zugleich klingender komponiert als die Schule von Athen, im einzelnen freier und wuchtiger und doch im ganzen harmonischer — das erhellt auch unter diesem Gesichtspunkt. Es ist bewundernswert, wie das Bild gerade durch die höchste Form und Notwendigkeit zu stürmender dramatischer Stoßkraft geballt ist.

Ein anderer Künstler der Hochrenaissance, C o r r e g g i o , zeigt ebenfalls in einem Zyklus, nämlich in den Zwickeln unter der großen Vierungsarchivolte der Domkuppel zu Parma, d u r c h g e h e n d etwas Ähnliches; nur daß hier in dem Lünettenformat, wo der Hintergrund deutlich als Muschelnische ausgestattet ist, die jedesmal ähnlich wiederkehrende Figurengruppe, ein Heiliger zwischen Engeln auf Wolken, sich nach v o r n rund herauswölbt. Ich nenne die beiden reinsten Beispiele, den heiligen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0311

Hilarius und Johannes den Täufer. Man sieht die Engel den Heiligen umkreisen, nach unten und nach vorn im Halbkreis angeordnet: so wird in höchst eigentümlicher Weise die Bewegung dieser Bilder, die dem Barock schon sehr nahe stehen und den Rahmen nach vorn überschreiten, durch jenen straffen, formalen Bezug zum Format mit dem nötigen Beharren am Orte geeint, das ja gerade das Wandbild besonders braucht. Selbst das Heraustreten aus dem Rahmen wird bei dieser formalen Bindung an das Format erträglicher; man denke an Michelangelos Relieftondi aus seiner Jugend, wo ebenfalls die vordere Reliefflächev o r der Rahmenebene liegt, aber in so sanften Übergängen sich nach vorn zu einer Sphärenfläche wölbt, daß vermöge der Zusammenstimmung dieser Hauptform mit dem Rahmenrund alles in schönster Ordnung zu sein scheint und das Auge nicht brüsk verletzt wird.

Ein drittes Beispiel, das zwar nicht mehr nötig ist, um zu zeigen, was gemeint ist, möchte ich mir hier nicht versagen anzuführen: es sind drei Tondi von Botticelli mit demselben Inhalt, einer Madonna mit Engeln. Das Magnificat, nach hinten noch etwas flach und in den Linien ein wenig herb — das Wort „herb" zeigt, daß damit keine Herabsetzung gemeint ist, — nimmt in zwei Figuren schon deutlich Bezug auf die Rundlinie des Formats, abgesehen davon, daß die Gruppe um ein leeres Loch herum komponiert ist; das Bild in Berlin, mit den senkrechten Lilien und der noch etwas spröden Grazie, ist ebenfalls noch nicht so nach hinten ausgeschwungen, wie nun das dritte, in den Uffizien, wo die Engelkörper sich mehr nach innen neigen und nach hinten die Reihe mehr auswölben, auch die Madonna völlig in die Reihe der Köpfe aufnehmen. Dieses Bild scheint vermöge solchen Bezuges auf das Format den Raum sozusagen auszuschöpfen; es ergibt sich dadurch eine besonders starke Tiefenempfindung, eine stärkere, als wenn beliebige andere Formen ebenso weit in die Tiefe reichten. So klingt das Bild wie eine Glocke, es sind nicht nur die Engel, die einen Lobgesang anstimmen; und eine nicht zufällige Kreislinie zu Häupten der Madonna öffnet dort eine überirdische Lichtsphäre. Mit diesem vollkommenen Beispiel einer Rundkomposition schließt die Erörterung dieses Formats ab.

Diese Beispiele müssen hier genügen, um die Art der Untersuchung zu zeigen. Ähnliche Fragen wurden für die eckigen Formate gestellt und da wieder quadratische und schmalere unterschieden; der Umfang dieses Teils des Vortrages war ungefähr der gleiche, wie der des vorstehend abgedruckten.

Diskussion:

Herr Glaser: Es gibt hervorragende Kunstwerke, auf die die hier aufgestellten Forderungen nicht anwendbar sind. Schon eine Reihe der vom Vortragenden gebrachten Beispiele fügen sich nur gezwungen dem „Schema", ein Ausdruck, den unvorsichtigerweise der Vortragende selbst mehrfach gebrauchte. Wenn er auf Grund dieses seines Schemas ein Werturteil formulieren wollte, so ist

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0312

dem aufs schärfste entgegenzutreten. Das Wort barock wurde hier im Sinne eines negativen Werturteils gebraucht. Das bezeichnet den Standpunkt. Die auf Kontrast ausgehenden Lösungen des Barock, die sich schon beim späten Raffael vorbereiten, sind keineswegs weniger wertvoll als die dem Gegenteil nach sehr primitiven Lösungen, wie sie die Disputa als Schulfall bezeichnet.

Das Format ist auch nicht zu beschränken auf die vom Vortragenden angeführten Fälle, z. B. ist die Befreiung Petri als sehr viel komplizierteres Format mit Rücksicht auf die unten einschneidende Tür, die der Vortragende nur als lästige Störung empfand, zu betrachten.

Ferner ist die wichtige Frage zu berücksichtigen, ob ein Format selbst gewählt oder durch die Aufgabe gegeben ist. Auch im ersten Falle ist allerdings als das normale Format das rechtwinklig-geradlinige, geschlossene zu betrachten, und ihm ist jede, auch die auf wesentlich rundförmigen Gebilden aufgebaute Komposition einzuschreiben. Allgemeine Normen für die Ausnutzung bestimmter Bildformate lassen sich nicht geben, die Beziehung des Bildinhaltes zum Format ist im Formengeschmack und Kompositionsstil eines Künstlers oder einer Zeit begründet.

Herr Everth erwidert, daß ihm Barock kein Werturteil bedeute, daß er nicht von seinem Schema, sondern mit dem Ausdruck eines gewissen Erstaunens von einem Schema, wie man geradezu sagen könne, des betreffenden Zyklus (von Correggio) gesprochen habe. Außerdem habe er keine Normen, nicht einmal eine Statistik aufstellen und Mehrheits- oder Durchschnittsbefunde mitteilen, sondern Wirkungen feststellen wollen und sich in mannigfachen, wenngleich bei der Kürze der Zeit vielleicht noch nicht genügend zahlreichen Wendungen dahin ausgedrückt, daß man bei Rundformat anderes aus dem Bilde heraus- und hineinsehe als bei eckigem usw.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0313

Gustaf Britsch:

Der Begriff des künstlerischen Tatbestandes

Bei jedem Werk bildender Kunst setzen wir die Tatsache einer geistigen Leistung voraus. Der Nachweis dieser Leistung bildet erst den Entscheid, ob wir es wirklich mit einem Kunstwerk oder vielleicht mit einem zufällig wie ein Kunstwerk aussehenden Naturgegenstand zu tun haben. Nicht daß ein Gesehenes für das Auge so oder so erscheint, sondern daß dieses so Erscheinen nicht denkbar ist ohne die Voraussetzung einer bestimmt gearteten geistigen Leistung, macht das Gesehene zum Kunstwerk. Das Kunstwerk ist damit der Träger, der Übermittler eines geistigen Bestandes, den wir als solchen anerkennen, sofern wir ihn verstehen können, ihn zu begreifen vermögen. Träger eines geistigen Gehaltes ist aber auch jedes wissenschaftliche Werk, jeder in Worten ausgesprochene Gedankenzusammenhang. Zum Werk bildender Kunst gehört eine besonders geartete, für sich bestehende geistige Leistung. Sie ist bestimmt durch ihren Gegenstand, die Gruppe der Erlebnisse, die dabei zur Verarbeitung gelangen. Diese Gruppe ist gebildet durch die Erlebnisse des Gesichtssinnes. Daß das Kunstwerk noch weitere geistige Inhalte umfaßt, bleibt damit unbestritten. Die Gesamtheit dieser weiteren Gesichtspunkte wird gefaßt durch die Fragestellungen der Ästhetik und verwandter Disziplinen. Ich beschränke mich auf die Frage nach dem Bestand am Werke bildender Kunst, der aus einer besonderen Art geistiger Leistung — der Verarbeitung von Gesichtssinneserlebnissen — besteht, und nenne diesen Bestand: künstlerischen Tatbestand am Kunstwerk.

Daß eine solche für sich geartete Leistung — eine Verarbeitung von Gesichtssinneserlebnissen — im Kunstwerk enthalten ist, zeigt ein Hinweis auf Urteile, wie sie schon im täglichen Leben, Kunstwerken gegenüber, vorkommen. Jeder kennt Kunstwerke — etwa Darstellungen von Landschaften —, vor denen er urteilt, sie seien richtig, während er vor andern bildlichen Darstellungen, so Werken sogenannter primitiver Kunst, zwar vielleicht nicht behauptet, sie seien unrichtig; aber er hat das Gefühl einer gewissen Unzulänglichkeit, eines für ihn überwundenen Standpunktes, auf dem die Künstler jener Zeit sich befunden haben müßten. Die Berechtigung zu solchen Urteilen scheint unmittelbar durch den Hinweis auf eine gegebene sichtbare Natur erwiesen zu sein: die „richtigen" Darstellungen stimmen mit ihr überein, die „unrichtigen", unzulänglichen enthalten offenkundige Verstöße gegen den Maßstab der Beurteilung — eben diese jedem als selbstverständlich gegeben vorkommende sichtbare Natur.

Nun lehrt uns aber die Erfahrung noch eine andere Gruppe von Kunstwerken unterscheiden, die uns zunächst weder als richtig, noch als unzu-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0314

länglich, wohl aber als unverständlich, als unbegreifbar angemutet haben. Aus dieser Gruppe der zunächst unverständlichen Kunstwerke haben sich aber im Laufe der Zeit nicht wenige abgesondert und sind in die Reihe der Werke übergegangen, die uns heute als richtig gelten. Ich erinnere dabei etwa an die Geschichte des Impressionismus.

Daraus ergibt sich: daß offenbar der Maßstab der Beurteilung, als den wir die uns sichtbar gegebene Natur anzunehmen geneigt sind, nicht ein feststehender, uns selbstverständlicher ist, daß wir überhaupt nicht von einer jedem selbstverständlich gegebenen sichtbaren Natur sprechen dürfen, wenn wir diesen Maßstab kennzeichnen wollen. Der Beurteilungsmaßstab ändert sich vielmehr, und er besteht nicht unmittelbar aus unseren vor der Natur gewonnenen Gesichtssinneserlebnissen oder aus Erinnerungen an solche, sondern aus Vorstellungen, die sich über Gesichtssinneserlebnisse für uns gebildet haben. Dieser Besitz an Vorstellungen und damit der Beurteilungsmaßstab ist teilweise gebildet durch die Übernahme der geistigen Leistungen anderer, entnommen aus deren — zunächst unverstandenen — dann begreifbar gewordenen Werken.

Man wird vielleicht einwerfen: die Behauptung einer Änderung des Beurteilungsmaßstabes lasse sich ersetzen durch die Annahme einer Gewöhnung an neu gesehene Kunstwerke. Ich glaube, daß sich wirklich eine solche bloße Gewöhnung weitgehend an die Stelle der Übernahme der im Kunstwerk enthaltenen neuen geistigen Leistung setzt. Unser ganzes wissenschaftliches wie außerwissenschaftliches Verhalten Werken bildender Kunst gegenüber ist heute einem eigenen geistigen Erarbeiten gerade dieser im Kunstwerk dargebotenen Leistung durchaus ungünstig. Trotzdem ist die Tatsache festzuhalten, daß in Kunstwerken geistige Leistungen enthalten sind, die ändernd auf unser ganzes Vorstellen einer sichtbaren Natur eingreifen können. Eine solche Änderung des Beurteilungsmaßstabes müssen wir ebenfalls annehmen, um zu erklären, wieso Kunstwerke zur Zeit ihrer Entstehung als richtig wirken konnten, ja als neue Möglichkeiten, Gesehenes zu begreifen, die wir heute als unrichtig, mindestens als unzulänglich erachten.

Ich komme zur näheren Bestimmung der im Kunstwerk vorausgesetzten — für sich gearteten — geistigen Leistung. Der Stoff, auf den sich diese Leistung richtet, ist die scheinbar gegebene, in Wirklichkeit dem Vorstellen aufgegebene sichtbare Natur. Das heißt: die Gesamtheit unserer Gesichtssinnesempfindungen und ihrer Erinnerungen. Die im Kunstwerk niedergelegte Leistung ist durch das Kunstwerk auf andere geistig übertragbar. Sie kann von andern übernommen werden und ändernd einwirken auf ihren bestehenden Besitz schon erarbeiteter Vorstellungen. Dieser jeweilige Besitz — nicht eine als selbstverständlich gegeben vorausgesetzte sichtbare Natur — bildet zugleich den Maßstab für die Beurteilung von Werken bildender Kunst. Die geistige Übertragbarkeit auf andere, die Ersetzbarkeit bestehender Vorstellungen durch geistiges Erarbeiten neuer Leistungen und die im Wesen des Beurteilungsmaßstabes liegende allgemeine Anwendbarkeit auf eine bestimmte Gruppe von geistigen Erleb-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0315

nissen, endlich die damit geleistete geistige Zusammenfassung führt mich dazu, die das Kunstwerk begründende besondere geistige Leistung — den künstlerischen Tatbestand am Kunstwerk — als eine Theorienbildung über Gesichtssinneserlebnisse anzusprechen.

Wissenschaftliche Bemühungen, die sich auf solche Theorienbildung richten, sind damit selbst eine Theorie über Theorienbildungen; und sofern das durch die bildende Kunst Geleistete eine Erkenntnis über Gesichtssinneserlebnisse genannt zu werden vermag, wird eine solche kunstwissenschaftliche Tätigkeit zu einer erkenntnistheoretischen.

So stellt sich der Verarbeitungsstoff der bildenden Künste dar als die Gesamtheit der Gesichtssinneserlebnisse, die Leistung der bildenden Kunst als Theorienbildung über diese bestimmte Gruppe geistiger Erlebnisse. Der Verarbeitungsstoff einer kunstwissenschaftlichen, erkenntnistheoretisch gerichteten Disziplin sind die in den Kunstwerken als den Quellen enthaltenen künstlerischen Tatbestände; die Aufgabe einer solchen Disziplin: die künstlerischen Tatbestände zu ermitteln, ihre Entstehung aus geistigen Bedingungen aufzuzeigen und sie zusammenfassend einheitlich zu verarbeiten.

Einer ersten Unterscheidung und Einteilung bieten sich gegeneinander leicht abgrenzbare Gruppen von künstlerischen Theorienbildungen. Ich komme dazu auf das schon erwähnte Beispiel der als richtig und der als unzulänglich beurteilten Kunstwerke zurück. Als unzulängliche Kunstwerke mögen etwa bestimmte Kinderzeichnungen angesehen werden. Aber auch ägyptische Reliefdarstellungen fallen heute vielfach unter den Begriff unrichtiger Darstellung. Was bedeutet nun in diesem Falle die Frage nach Richtigkeit oder Unrichtigkeit? Offenbar die Frage nach dem Vergleich der Anordnung der Teile im Bilde mit einer möglichen Anordnung entsprechender Teile in der sichtbaren Natur. Sicher kann diese Frage gestellt werden; — ihre Beantwortung weist die meisten ägyptischen Kunstwerke und ebenso Kinderzeichnungen unter die Gruppe unrichtiger Naturdarstellungen.

Diese Fragestellung trifft aber nicht den künstlerischen Tatbestand als solchen. Für ihn lautet die Frage: Wie ist das ägyptische Kunstwerk in seiner Entstehung zu erklären unter dem Gesichtspunkt der Darstellung — nicht einer als gegeben vorausgesetzten, sichtbaren Natur —, sondern der Darstellung eines geistigen Vorstellungszusammenhanges, in dem der Ägypter seine Gesichtssinneserlebnisse befaßte, unter dem er diese Erlebnisse begriff? Nicht die Frage, ob jene Theorie des Ägypters mit heutigen Erkenntnissen übereinstimmt — sie ist unbedenklich zu verneinen —, sondern ob jene Theorie für uns denkbar, vorstellungsmöglich, unter ihren geistigen Voraussetzungen folgerichtig ist, das ist die Frage, die sich auf den künstlerischen Tatbestand, auf die geistige Leistung im ägyptischen Kunstwerk richtet. Und so gestellt, ist diese Frage wohl zu bejahen. Auch heute noch vermögen wir durchaus die geistigen Bedingungen einzusehen, die die Theorienbildung des Ägypters bestimmten, und wohl für die meisten von heute ist jene uralte Theorienbildung nicht ein überwundener, überholter

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0316

künstlerischer Standpunkt, sondern ein dem Grade der einheitlichen geistigen Haltung nach noch nicht einmal erreichter.

Der Grad der Einheitlichkeit der geistigen Haltung auf bestimmter Stufe, nicht die größere oder geringere Menge der die Verarbeitungsstufen bestimmenden geistigen Bedingungen ist das Entscheidende für die künstlerische Wertung. Daß wir den einheitlichen, den denknotwendigen geistigen Zusammenhang begreifen können, auch wenn er längst durch umfassendere Theorienbildungen verdrängt ist, das ermöglicht uns, Kunstwerke aller Zeiten nebeneinander schätzen zu können, sofern sie nur wirkliche, auf ihrer Stufe einheitliche Theorienbildungen, einheitliche künstlerische Tatbestände aufweisen; denn dadurch werden sie zu zeitlosen, dauernden Bildern menschlicher Erkenntnis.

Die Frage der Unterscheidung und Einteilung der künstlerischen Tatbestände ergibt zugleich die Frage nach dem Kriterium für den künstlerischen Tatbestand am Kunstwerk. Sie ist zu beantworten durch die Forderung, daß der künstlerische Tatbestand sich erweisen müsse als eine Theorie für Gesichtssinneserlebnisse, d. h. daß der im Einzelfall des Kunstwerkes vorgeführte, übermittelte Bestand sich allgemein anwenden lasse auf Gesichtssinneserlebnisse überhaupt.

Die Unterscheidung von Gruppen der Theorienbildungen richtet sich nach der Gleichartigkeit der geistigen Bedingungen für die Verarbeitung der Gesichtssinneserlebnisse.

Die Ersetzbarkeit einer Theorienbildung durch eine andere bildet den Entscheid für die logische Reihenfolge von Stufen der geistigen Haltung, denen die künstlerischen Tatbestände zugeordnet werden können.

Gegenüber den üblichen Einteilungen der Werke bildender Kunst beschränkt sich diese Art kunstwissenschaftlicher Arbeit auf den künstlerischen Tatbestand am Kunstwerk. Die geistigen Entstehungsbedingungen sind das Entscheidende für den künstlerischen Tatbestand und bestimmen damit auch die Einteilungsweise, unabhängig von der bei Werken bildender Kunst üblichen Unterscheidung nach dem Realisierungsmaterial: ob Malerei, Plastik, Architektur, und ebenso unabhängig von der zeitlichen und örtlichen Gebundenheit und Einordnung, der das Kunstwerk durch seine Entstehung zugehört.

So entsteht neben der Kunstgeschichte — als der Geschichte der Kunstwerke — als neues Arbeitsgebiet die Geschichte des künstlerischen Tatbestandes am Kunstwerk als eine Geschichte menschlicher Erkenntnis über Gesichtssinneserlebnisse. Eine solche Arbeit unternehmen zu wollen, wäre undenkbar ohne die glänzende Bereitstellung der als Quellen notwendigen Kunstwerke, die heute durch die Kunstgeschichte schon geleistet ist.

Neben die Ermittlung der geschichtlichen Stellung des einzelnen Kunstwerkes stellt sich als Aufgabe die Ermittlung derjenigen künstlerischen Tatbestände, die als jeweils erstmalig auftretende, durch den Grad ihrer Einheit sich auszeichnende Originaltatbestände großen Gruppen von künstlerischen Leistungen ihre Vorstellungsart übermittelt haben. Den

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0317

Originaltatbeständen gegenüber erweisen sich Nachahmungsbestände als solche durch das Merkmal der Vermengung verschiedener Stufen von Theorienbildungen. Diese Uneinheitlichkeit durch Vermengung verschiedener Stufen künstlerischer Theorienbildungen ist ihrerseits unterscheidbar von Tatbeständen, bei denen durch Einwirkung schiefer begrifflicher kunstwissenschaftlicher Theorien der künstlerische Bestand getrübt ist.

Solche schiefe begriffliche Theorien sind meist dazu bestimmt, einen angeblichen Ersatz wirklichen Vorstellungsbesitzes durch außerkünstlerische Überlegungen zu bieten; ich nenne perspektivische Theorien, geometrische Proportionslehren. Sie sind wohl immer hervorgegangen aus kunstwissenschaftlichen Theorien, die ihre Gründe zur Erklärung des Künstlerischen in außerkünstlerischen Gesichtspunkten gefunden haben: Gesichtspunkten, die zwar scheinbar auf das Kunstwerk anwendbar sind, jedoch nicht auf den künstlerischen Tatbestand am Kunstwerk.

Originaltatbestände zur Festlegung der Stufen der Theorienbildungen, Nachahmungsbestände und außerkünstlerische Bestände am Kunstwerk zur Beurteilung der sich an die Originalbestände anschließenden Fülle des kunstgeschichtlichen Materials: — das sind die Begriffsbildungen, von denen eine Geschichte des künstlerischen Tatbestandes ihren Ausgang nehmen soll.

Diese Begriffsbildungen sind es auch, die für die Anwendung dieser Theorie des künstlerischen Tatbestandes auf die Arbeitsverfahren des Künstlers vorzüglich in Betracht kommen. Freilich, eine solche Theorie vermag dem Künstler keine Ersatzmittel für das selbständige eigene Erarbeiten künstlerischen Vorstellungsbesitzes zu bieten; aber sie vermag ihn gerade hinzuweisen auf die Notwendigkeit eigenen selbständig erarbeiteten Besitzes.

Für den kunstwissenschaftlichen Arbeiter pflegt man eigene künstlerische Vorstellungsmöglichkeiten nicht vorauszusetzen. Für ästhetische Beurteilung, für die große Mehrheit aller kunstwissenschaftlichen Fragestellungen, selbst für die Frage nach Echtheit oder Unechtheit eines bestimmten Kunstwerks halte ich eigenes künstlerisches Können nicht für nötig, vielleicht manchmal für störend. Eine Aufgabestellung, die sich mit der Frage nach dem künstlerischen Tatbestand am Kunstwerk befaßt, wie ich sie kurz zu erörtern versucht habe, läßt eigenen künstlerischen Vorstellungsbesitz nicht als eine Störung, eher als einen Vorzug erscheinen, und damit wende ich mich mit einer solchen Art kunstwissenschaftlicher Arbeitsweise auch an Künstler als geeignete Mitarbeiter.

Die Begriffsbestimmung des künstlerischen Tatbestandes als einer Theorie über Gesichtssinneserlebnisse kennzeichnet das sich darauf aufbauende und darauf sich beschränkende Arbeitsverfahren. Ob diese Beschränkung berechtigt ist, ob wirklich der künstlerische Tatbestand der das Werk bildender Kunst begründende Bestand ist, und ob damit eine in dieser Weise erkenntnistheoretisch gerichtete Kunstwissenschaft einen Anspruch auf den Namen einer exakten, reinen Wissenschaft der bildenden Kunst erheben darf, wird sie erst zu beweisen haben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0318

Diskussion:

Herr W u l f f : Man kann dem Herrn Vortragenden wohl zugeben, daß sich das künstlerische Schaffen als eine Art erkenntnistheoretischer Leistung ansehen läßt, wenn man diese, wie er es tut, auf das Gesichtssinneserlebnis beschränkt. Allein ich kann vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt darin kaum etwas Neues erblicken. Nur der Laie vergleicht ein Kunstwerk unmittelbar mit der Natur auf seine Richtigkeit hin, wobei freilich im Grunde die bisherige Erfüllung seiner Ansprüche in der von der Gegenwartskunst erreichten Entwicklungsstufe den Vergleichspunkt bildet. Der Kunsthistoriker vergleicht es mit den vorhergehenden und nachfolgenden Entwicklungsstufen und bestimmt danach den künstlerischen Tatbestand als Verwirklichung einer dem Künstler vorschwebenden Absicht. Allerdings ist ein Unterschied bei der Bewertung alter und neuester Kunst zu machen. Bei der letzteren handelt es sich in der Tat darum, daß der Künstler seine Zeit erst gewisse Dinge sehen lehrt, und da bedarf es einer Nachprüfung an der Natur, um das vorher noch nicht Wahrgenommene als richtig zu erkennen. Bei der älteren Kunst hingegen läßt sich der Tatbestand von beiden Seiten der Kunstentwicklung her bestimmen. So wird z. B. die zeichnerische Wiedergabe der Menschengestalt in der ägyptischen Kunst, die man als eine zusammengesetzte Projektion bezeichnen kann, durch Vergleichung mit ihren Vorstufen und mit der erst von der griechischen Kunst erreichten richtigen, d. h. verkürzten Ansicht verständlich als Versuch, eine Dreiviertelansicht zu konstruieren, was man sehr wohl als Theorie über ein Gesichtssinneserlebnis ansehen kann. Bedenklich erscheint mir nur die Forderung des Vortragenden, daß die Kategorien des Plastischen und Malerischen aufzugeben seien, denn das Gesichtssinneserlebnis ist eben in beiden doch ein sehr verschiedenes, wenn auch korrelative Beziehungen zwischen dem plastischen und malerischen Schaffen jeder Zeit bestehen.

Herr D e r i verzichtet auf das Wort.

Herr C o h n äußert Bedenken gegen die Auffassung der künstlerischen Gestaltung als eines erkenntnistheoretischen Akts.

Herr C o r n e l i u s : Die beiden Herren Vorredner scheinen mir insofern den Ausführungen Britschs nicht gerecht zu werden, als sie stets ein Gesichtssinneserlebnis mit dem künstlerischen Erlebnis identifizieren, während nach Britsch der künstlerische Tatbestand eben n i c h t in diesem oder jenem optischen Erlebnis, sondern bereits in einer T h e o r i e solcher Erlebnisse besteht, die in irgend einem Material realisiert sind. Namentlich tritt dieser Gegensatz hervor, wenn Herr W u l f f die ägyptische Kunst als einen zu überwindenden Entwicklungspunkt gegenüber einer richtigen Naturwiedergabe bezeichnet, — ein Gesichtspunkt und Maßstab, der mir durch Britschs Theorie gerade ausgeschlossen zu sein scheint.

Der Vortragende verzichtet unter Hinweis auf seine in Vorbereitung befindliche Publikation über das ganze Problem auf das Schlußwort.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0319

9. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter Herr Wulff, später Herr Glaser

David Katz:

Psychologisches zur Frage der Farbengebung

Es läßt sich bereits dem Thema meines Vortrags entnehmen, daß auf technische Fragen der Farbengebung nicht eingegangen werden soll. Ausgangspunkt und Ziel meiner Darlegungen sind psychologische Gegebenheiten. Unterschiede, die zwischen Mitteln der verschiedenen Techniken, z. B. denen der Aquarell-, Pastell-, Tempera-, Gouache- und Ölmalerei bestehen, interessieren uns demgemäß auch nur insofern, als den durch sie ausgelösten Farbeneindrücken Qualitäten von psychologisch bedeutsamer Verschiedenheit zuzuerkennen sind.

Jedes Gemälde gibt sich äußerlich als eine Fläche, welche mit Farben bedeckt ist, die durch ihr Zusammenklingen den vom Künstler gewünschten Eindruck herbeiführen. Der Psychologe hat den Motiven der Farbengebung nachzugehen und den Bildeindruck nach seinen verschiedenen Seiten aus den vom Maler verwendeten Farben verständlich zu machen. Diese Aufgabe ergibt sich also allgemein für jedwedes Bild. In der Regel begnügt sich der Kunsthistoriker mit einer spezielleren Fragestellung, er fragt etwa, worin das Spezifische der Farbengebung eines bestimmten Künstlers, eines Volkes, oder auch einer Schule beruht. In der Psychologie stehen wir mit unseren Untersuchungen der Farbengebung noch jenseits von Gut und Böse. Der Psychologe wertet nicht, und so ist seine Frage nach der Farbengebung wertvollen wie wertlosen Werken gegenüber am Platze.

Psychologisch sind die Bilderlebnisse als Wahrnehmungserlebnisse anzusehen. Es mögen im Bilde die verschiedensten Stimmungen mitgegeben sein, es mag das Bilderlebnis von Gefühlen durchtränkt sein, das Grunderlebnis bleibt immer ein solches der Wahrnehmung. Die vielfach gebrauchte Ausdrucksweise, ein Bild löse diese oder jene Vorstellungen und Gefühle aus, kann leicht die Meinung erwecken, es sei einerseits der Wahrnehmungsinhalt „Bild" gegeben, und es seien gleichzeitig damit, aber doch mit einer gewissen Selbständigkeit, Vorstellungen und Gefühle gegeben. Diese Beschreibung wäre phänomenologisch nicht zutreffend. Warum ich den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0320

Charakter der Bilderlebnisse als Wahrnehmungserlebnisse so sehr betone? Weil ich glaube, daß erst so der ganze Umfang von Fragen der Gemäldekunst, der sich mit den Mitteln der Psychologie der Wahrnehmung lösen läßt, deutlich wird. Es ist ein glücklicher Umstand, daß die Psychologie der Wahrnehmung in den letzten Jahren eine wesentliche Förderung erfahren hat. Die modernen Untersuchungen der Gesichtswahrnehmung zeichnen sich gegenüber den früheren dadurch aus, daß sie zunächst einmal die Tatsachen selbst zu Worte kommen lassen, daß sie der schlichten Beschreibung die ihr zukommende Rolle einräumen, ohne sie von vornherein mit Erklärungen und Hypothesen zu durchsetzen. Richtige Deskription des Bildeindrucks ist eine Voraussetzung, die erfüllt sein muß, damit überhaupt die psychologischen Fragen der Farbengebung einwandfrei gelöst werden können. Ältere Untersuchungen, wie die von Helmholtz, Brücke, Bezold und Rood leiden darunter, daß sie diese Forderung nicht hinreichend beachtet haben, und nur derjenige, welcher für feinere und hier unumgängliche deskriptive Scheidungen keinen Sinn hat, wird über äußere Ähnlichkeiten zwischen manchen meiner Betrachtungen und älteren Betrachtungen ihren wesentlichen inneren Unterschied übersehen können.

Von der Art der Farbengebung zeigen sich in unmittelbarer Weise nur solche Eigenschaften des Bildes abhängig, welche man als formale bezeichnet, nicht die inhaltlichen. Zu diesen formalen Eigenschaften rechne ich alles, was sich auf das Kolorit bezieht, die Art der Beleuchtung und Lichtführung, die Art der Darstellung des Zwischenmediums und seines Einflusses auf die dargestellten Objekte, aber auch Fragen der Raumgestaltung gehören hierher, soweit diese eben durch farbige Mittel erfolgt. Methodisch berechtigt scheint es, erst dann nach der Farbengebung eines Malers zu fragen, wenn man das Resultat seiner Farbengebung genau beschrieben hat.

Fast ganz hat man bis jetzt bei derartigen Beschreibungen einen Unterschied übersehen, den ich bei früheren Untersuchungen als einen solchen der Farbmaterie und der Erscheinungsweise bezeichnet habe. Es kann, um nur ein Beispiel für diese Scheidung zu geben, dieselbe rote Farbe, d. h. also ein Rot von derselben Sättigung und Helligkeit, eine ganz verschiedene Erscheinungsweise besitzen; es kann an einer Oberfläche haften, als raumhafte Farbe erscheinen, es kann als Glanz, es kann als glühende oder leuchtende Farbe auftreten. Ich muß mich mit der Nennung dieser Erscheinungsweisen begnügen, auf deren Deskription einzugehen, die Kürze der Zeit verbietet. Wichtig ist nun, daß dieselbe Farbe (dasselbe Rot), je nach seiner Erscheinungsweise im Gemälde, eine ganz verschiedene Wirkung besitzt. Ich habe mir früher, ehe ich die Scheidung der Erscheinungsweisen der Farben durchgeführt hatte, häufig die Frage vorgelegt, wie es zu verstehen sei, daß man in kunsthistorischen Untersuchungen einer einzelnen Farbe, z. B. einem Rot, Eigenschaften wie Stumpfheit, Mattheit, Duftigkeit, Zartheit u. a., zusprechen konnte, wo doch die Farbpsychologie nur die Möglichkeit der Variation einer Farbe nach den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0321

drei Dimensionen des Farbentons, der Helligkeit und der Sättigung kannte. Ich glaube jetzt, die Erklärung liegt darin, daß hier Unterschiede der Erscheinungsweise und nicht der Farbmaterie getroffen werden sollten. Ich halte es für wichtig, im Interesse einer größeren Klarheit und Verständlichkeit in Zukunft bei Untersuchungen über Farbengebung schärfer zwischen der Materie der Farben und ihren Erscheinungsweisen zu scheiden. Manche von den Schwierigkeiten, die sich jetzt dem Kunsthistoriker bieten, wenn er eine Bestimmung von Farben auf Kunstwerken vornehmen will, werden entfallen, wenn er sich mit den Tatsachen der Erscheinungsweise der Farben bekannt gemacht hat. Es ist nämlich zu beachten, daß zwei Farben verschiedener Erscheinungsweise auch dann noch einen verschiedenen Eindruck machen, wenn ihre Farbmaterie genau dieselbe ist. Wer das nicht weiß, kann sich unter Umständen immer wieder damit abmühen, einen Unterschied in der Farbmaterie herauszufinden, wo doch nur ein Unterschied der Erscheinungsweise gegeben ist.

Was nun die Bedeutung der beiden Seiten eines Farbeneindrucks, seiner Farbmaterie und seiner Erscheinungsweise, für die Bildwirkung angeht, so mögen hier folgende Andeutungen genügen. Die Farbmaterie scheint für all das bedeutsam zu sein, was mit dem Kolorit eines Bildes zusammenhängt. Auf ihr scheint es zu beruhen, ob es zu einem Farbenzusammenklang kommt oder nicht. Der Charakter eines Bildes ändert sich vollständig mit der Erscheinungsweise seiner Farben. Nicht zum wenigsten beruht es hierauf, wenn uns die Malweise der Alten mit ihrer Bevorzugung der Oberflächenfarben ganz anders anmutet, als die vieler moderner Maler, die auf ihren Bildern auch von Farben anderer Erscheinungsweisen Gebrauch machen. Farbmaterie und Erscheinungsweise zusammen dienen in gleicher Weise zum Ausdruck von Beleuchtung, Lichtführung, Atmosphäre und farbiger Raumgestaltung. Verschiedene Erscheinungsweisen der Farben treffen wir auf Bildern zunächst dort an, wo es sich um die Darstellung der entsprechenden Erscheinungsweisen der Wirklichkeit handelt. Darüber hinausgehend können sie aber vom Maler in zweckentsprechender Weise zum Mittel des persönlichen Ausdrucks, z. B. einer Stimmung, gemacht werden. Mit der Einzeluntersuchung dieser Verhältnisse eröffnet sich für den Ästhetiker und Kunsthistoriker ein weites Gebiet.

Nicht minder wichtig wie die Beachtung des Unterschiedes der Farbmaterie und Erscheinungsweise bei der Untersuchung von Fragen der Farbengebung ist auch die Beachtung alles dessen, was sich auf den Unterschied von Beleuchtung und Beleuchtetem bezieht. Auch hier sind Untersuchungen der Farbenwahrnehmung, wie ich sie in den letzten Jahren vorgenommen habe, der Anwendung auf Probleme der Farbengebung fähig. Für Helmholtz war Beleuchtung etwas auf irgendeine Weise Erschlossenes, Beleuchtung war für ihn nicht etwas, was in der Gesichtswahrnehmung phänomenologisch aufweisbar war. Seine Untersuchungen über die auf Gemälden dargestellte Beleuchtung lassen dementsprechend von vornherein kein befriedigendes Resultat erwarten. Es ist nämlich im Gegensatz zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0322

Helmholtz zu betonen, daß die Beleuchtung mit all ihren Modifikationen, den Änderungen nach der Stärke wie nach der Qualität, anschaulich erlebbar ist, anschaulich in demselben Sinne wie die Farben der Objekte. Es erwächst hiernach bei der Beschreibung eines Bildes die Aufgabe, die Beleuchtung so genau wie möglich zu präzisieren. Herrscht auf dem Bilde eine normale Tagesbeleuchtung, erscheint sie herab- oder heraufgesetzt, besteht eine buntfarbige Beleuchtung? Wie ist die Lichtführung beschaffen, d. h. auf welchem Wege geht das Licht durch den Bildraum hindurch? Ist vielleicht eine mehrfache Beleuchtung vorhanden? Erhebt man derartige Fragen gegenüber einem Bilde, so scheint stillschweigend vorausgesetzt zu sein, daß nur die Beleuchtungsarten, die wir in der Wirklichkeit antreffen, auch im Bilde gegeben sein können. Demgegenüber möchte ich darauf hinweisen, daß man natürlich im Bilde auch nach solchen Beleuchtungsarten zu suchen hat, die man in der Wirklichkeit nicht antrifft. Es gilt hier eben wortwörtlich, daß der Künstler die Dinge in ein völlig neues Licht zu rücken vermag. Die Wirkung mancher Bilder, wie z. B. Bilder Rembrandts, beruht geradezu auf der Darstellung von Beleuchtungsverhältnissen, wie sie uns in der Wirklichkeit nur unter außergewöhnlichen Umständen begegnen.

Mit der Frage der Beleuchtungsdarstellung hängt zusammen, ohne doch mit ihr zusammenzufallen, die Frage nach dem Kolorit. Zuweilen wird unter dem Kolorit eine farbige Haltung des Gemäldes verstanden, die durch eine Verfärbung der Lokalfarben im Sinne einer bestimmten Farbe zustande komme und sich auch als solche äußere. Gelegentlich wird auch das Kolorit aufgefaßt als eine Art Beleuchtung, die aber nicht anschaulich erlebt, sondern nur erschlossen werden könne. Eine derartige Auffassung halte ich nicht für zutreffend. Das Kolorit ist nichts Erschlossenes, sondern ein Erlebtes von derselben Anschaulichkeit wie die Oberflächenfarben oder wie die Beleuchtung. Andererseits deckt sich ganz sicher nicht Beleuchtung und Kolorit. Wir können von dem Kolorit eines Gemäldes sprechen, ohne auch nur die Art der darauf dargestellten Beleuchtung mit einem Wort zu berühren. Ich möchte geradezu sagen, jedes Kolorit ist mit jeder Art von dargestellter Beleuchtung zu verbinden. Der venezianischen Malerei oder Tizian ist ein bestimmtes Kolorit eigentümlich, das besagt aber nicht, daß auf allen venezianischen oder Tizianschen Bildern dieselbe Art der Beleuchtung zur Darstellung gekommen sei. Der Eindruck, den wir vom Kolorit eines Gemäldes erhalten, ist dem verwandt, den wir erhalten, wenn wir durch eine Brille mit gefärbten Gläsern blicken. Ich begnüge mich mit diesen Andeutungen, deren Ausführung für die wissenschaftliche Behandlung der Frage des Kolorits wohl nicht ohne Bedeutung wäre.

Der Zeitmangel zwingt mich, zu einem zweiten Punkt der Psychologie der Farbengebung überzugehen, das ist zur Frage, wie der Maler die ihm zur Verfügung stehenden Mittel verwendet, um die zunächst beschriebenen Bildwirkungen zu erzielen. Leider fehlt uns hier eine gründliche Untersuchung der vom Maler verwendeten Mittel, rein nach psychologischen Gesichtspunkten, eine Untersuchung darüber, welchen Umfang die Farben-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0323

reihen nach Farbenton, Sättigung und Helligkeit besitzen, wie sich diese Reihen in den verschiedenen Techniken zueinander verhalten. Und doch wäre von einer derartigen Untersuchung der Mittel einige exakte Aufklärung über die Ausdrucksmöglichkeit der verschiedenen Techniken und ihr gegenseitiges Verhältnis zu erwarten.

Mit Rücksicht auf den geringen Umfang der dem Maler zur Verfügung stehenden Helligkeitsskala ist es ihm versagt, es allen Helligkeiten der Natur mit seinen Helligkeiten nachzutun. Helmholtz hat jenes bekannte Problem aufgeworfen, wie es der Maler fertig bringt, mit seiner Helligkeitsskala, die etwa von 1 bis 100 reicht, Helligkeiten darzustellen, die zwischen den Werten von 1 und 80 000 Millionen liegen. So groß ist nämlich die Differenz zwischen der Lichtintensität der Sonnenscheibe und einem vom Mondschein getroffenen weißen Papier. Helmholtz hat bei der Lösung dieser Frage, mit der viele ähnliche zusammenhängen, dem phänomenologischen Bildtatbestand nicht genügend Rechnung getragen. Er glaubt nämlich, daß auf den Bildern, auf denen eine dem Maler der absoluten Stärke nach nicht erreichbare Beleuchtung dargestellt sei, wie etwa Mondschein oder Sonnenschein, diese Beleuchtung irgendwie vorstellungsmäßig durch sekundäre Mittel der Darstellung ausgelöst werde. Diese Auffassung trifft nicht zu. Es wird auf derartigen Bildern tatsächlich eine Beleuchtung wahrgenommen, nicht vorstellungsmäßig hinzugedacht. Sie hat mit Mondschein oder Sonnenschein Verwandtschaft, unterscheidet sich aber andererseits spezifisch von echtem Mondschein und Sonnenschein. Der wichtigste Unterschied besteht darin, daß hinsichtlich der Eindringlichkeitsverhältnisse phänomenologisch beobachtbare Differenzen bestehen. Mit dieser Konstatierung erhält das Helmholtzsche Problem eine ganz andere Fassung. Man erkennt also auch an diesem einzelnen Fall, wie wichtig die richtige Deskription von Bildeindrücken ist.

Bei Helmholtz sowie bei den späteren Forschern ist nicht hinreichend berücksichtigt worden, welche Ausdrucksmittel dem Maler bei der Farbengebung, abgesehen von den in der Farbmaterie seiner Pigmente schlummernden, zur Verfügung stehen. Nur wenn man diese übersieht, wird man durch die Ergiebigkeit der Farben des Malers überrascht werden. Die Farbmaterie der Pigmente als solche läßt nämlich nur ein Farbensystem von dreidimensionaler Mannigfaltigkeit sowie einer Erscheinungsweise gewinnen. Die Farben der Wirklichkeit, die eine Darstellung finden, haben einen größeren Reichtum sowohl der Dimensionalität als auch der Erscheinungsweise. Nun ist aber bei der Farbengebung nicht allein die Farbmaterie bedeutungsvoll. Die Ausdrucksfähigkeit des Malers erfährt eine wesentliche Bereicherung aus wenigstens zwei Quellen. Die erstere lassen Sie mich einmal kurz als die der Farbformung bezeichnen. Die zweite wurzelt in dem Gesetz von der Relativität der Farbwerte.

Gestatten Sie mir folgende Ausführungen zu dem, was ich unter Farbformung verstehen will. Wer sich einmal, etwa bei Gelegenheit von Experimenten, bemüht hat, eine ganz gleichförmige farbige Fläche herzustellen, der wird konstatiert haben, wie selten uns in der Wirklichkeit eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0324

völlig gleichförmige Farbfläche begegnet. Eine derartige Farbfläche darf geradezu als eine ideale Konstruktion angesehen werden. Völlig homogen scheinen nur Farbfelder zu sein, deren Größe an der Grenze der Sichtbarkeit liegt. Nun treten uns doch für gewöhnlich Farbflächen von größeren Dimensionen entgegen, und doch macht sich deren Inhomogenität in der Regel nicht als solche bemerkbar. Vielmehr wirkt diese Inhomogenität als eine Änderung des Farbeneindrucks, sie bedeutet eine Zunahme des Reichtums der uns umgebenden Farbenwelt. Im Grunde kann so bei einem Bestehenbleiben derselben Farbmaterie allein durch eine Änderung der Art der Inhomogenität sich der Farbeneindruck ändern. Werden solche Inhomogenitäten vom Maler zur Bereicherung seines Ausdrucks willkürlich durchgeführt, so wollen wir von Farbformung sprechen. Die Farbe kann durch den Pinselstrich geformt werden. Es ist nicht gleichgültig, ob dieselbe Farbe mit hartem oder weichem, breitem oder schmalem Pinsel aufgetragen wird. Es entstehen durch Verschiedenheiten des Auftrags Ungleichförmigkeiten in der Verteilung der Farbe, die je nach den Umständen Arten der Beleuchtung, räumliche Werte, Zwischenmedium, verschiedenartige Erscheinungsweisen ausdrücken können. Die Farbformung wird sehr weit getrieben, wenn eine Farbfläche, die als eine einheitliche Fläche wirken soll, in eine große Anzahl verschieden angelegter Punkte oder Striche aufgelöst wird. Die Farbformung bedeutet eine ganz beträchtliche Bereicherung der Ausdrucksfähigkeit des Malers. Die Unterschiede der Farbformung bei der Farbengebung sind fast ebenso zahlreich, als es überhaupt Künstler gibt.

Nun noch einige Worte zum Gesetz von der Relativität der Farbwerte, welches dem Maler bei der Farbengebung ein zweites Mittel in die Hand gibt, seine Ausdrucksfähigkeit um ein Beträchtliches zu steigern. Lassen Sie mich ein einfaches Beispiel geben. Man kann ein schwarzes und ein weißes Papier so auswählen, daß das schwarze bei Bestrahlung mit intensivem Licht genau so viel Licht in das Auge sendet wie das von schwächerem Licht getroffene weiße Papier. Wenn diese beiden Papiere nicht zu groß sind und sich dem Auge unter sonst gleichen Umständen darbieten, so vermag es ihre Farbe überhaupt nicht zu unterscheiden. Erst dadurch, daß beide zusammen mit anderen Farbflächen simultan im Gesichtsfeld gegeben sind, tritt die Auffassung als verschiedenfarbige und verschieden beleuchtete Papiere ein. Der Farbwert und der Beleuchtungswert von Gegenständen, beide stellen sich als relativ dar, d. h. als relativ zu den Farben, die sich im übrigen Gesichtsfeld befinden. Auf die Erklärung der Relativität der Farbwerte und Beleuchtungswerte gehe ich nicht ein, ich beschränke mich darauf, zu sagen, daß für ihr Verständnis die beiden von mir früher aufgestellten Feldgrößensätze von Bedeutung sind. Hinter diesem Satz von der Relativität der Farbwerte verstecken sich alle Probleme der Valeurmalerei, die ja bekanntlich recht zahlreich sind. Zu ihnen rechne ich auch die Probleme des Kolorits. Auf die Bedeutung von Kontrast und Irradiation für die Farbengebung kann ich wegen der Kürze der mir zur Verfügung stehenden Zeit leider nicht eingehen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0325

Ich sehe es nicht als meine Aufgabe an, auch noch Fragen der individuellen Farbengebung zu behandeln. Nur soviel möchte ich darüber sagen, daß die individuellen Unterschiede der Farbengebung in der Regel nicht bedingt sind durch Unterschiede der Farbenempfindung, sondern durch viel zentraler gelegene Faktoren. Unterschiede in der Farbenempfindung können veranlaßt sein durch eine abnorme Pigmentierung der Linse oder der Netzhaut, sowie durch ein von der Norm abweichendes Reagieren der lichtempfindlichen Teile der Netzhaut. Man hat darauf hingewiesen, daß vermutlich die Braunfärbung der Linse, wie sie im hohen Alter eintritt, auf die Farbengebung alternder Maler, wie z. B. Tizians, nicht ohne Einfluß geblieben ist. Der Ophthalmologe Heß berichtet von einem älteren Maler, daß er, um die Braunfärbung seiner Linse zu kompensieren, instinktiv beim Malen zu einer bläulichen Beleuchtung gegriffen habe. Über die Bedeutung von Anomalien des Farbensehens für die Farbengebung liegen einige Untersuchungen vor. Der Umstand, daß die überwiegende Mehrzahl der Maler, die stark in der Farbengebung von einander abweichen, doch als normalsichtig anzusehen ist, zeigt indessen, daß die Ursachen der Abweichungen in der individuellen Farbengebung zu erklären sind aus dem Bestreben, Dinge, die im tiefsten Innern verschieden erlebt worden sind, in entsprechend verschiedener Weise zum Ausdruck zu bringen.

Diskussion:

Herr Guttmann: Die interessanten Darlegungen des Herrn Katz führen zu dem nach meiner Meinung erfreulichen Resultat, daß die experimentelle Psychologie keine Aufschlüsse über den geheimnisvollen künstlerischen Vorgang des Malens geben kann, auch wenn sie allerlei bedeutsame Aufklärungen zur Psychologie der Farbengebung beibringen. Dieses Resultat stimmt durchaus mit meinen zehnjährigen Erfahrungen überein, die ich von der Seite der Sinnesphysiologie aus zu demselben Thema gemacht habe, und die ich in meinem vor kurzem erschienenen Buch „Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild“ dargelegt habe. Die Farbengebung der Maler hat mit der Erscheinungsweise der Farben wenig zu tun. Nicht wie der Maler die Farben sieht, ist von Wichtigkeit für das Kunstwerk, sondern das: wie stellt der Maler die in der Natur beobachteten oder vorgestellten Farben auf der Fläche des Bildes dar? Grobe Störungen des Farbensinns (Farbenblindheit) kommen nach meinen ausgedehnten Untersuchungen bei Malern nicht vor; geringe Abweichungen (Farbenschwäche), wie ich sie bei zirka 3 Prozent von 5000 von mir untersuchten Personen fand, beeinträchtigen den malerischen Wert des Bildes so gut wie gar nicht, weil das Wesentliche eines Kunstwerks der Malerei gar nicht auf den niederen Sinnesempfindungen beruht, sondern auf den sogenannten höheren Zentren. Die Ausgestaltung des höheren geistigen Lebens, nicht aber die größere oder geringere Feinheit des Farbensinns oder der Farbengebung machen das Wesen des Künstlers aus.

Herr von Allesch: Bei aller Anerkenung der großen Verdienste, die sich der Vortragende um die Lösung der Farbenpsychologie erworben hat, möchte ich doch darauf hinweisen, daß es für die Konstituierung eines Bildes in der Farbe vor allem darauf ankommt, die Bedeutung der einzelnen Farbflächen, den Wert, der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0326

ihnen im Zusammenhang zukommt, zu erfassen; dadurch aber verschieben sich die vom Vortragenden vorausgesetzten Verhältnisse beträchtlich, und die von ihm gepflegte — ich möchte sagen — immer noch periphere Betrachtungsweise kann keine letzte Lösung sein.

Herr Katz (Schlußwort): In meinem Vortrage wurde betont, die auf Gemälden dargestellte Beleuchtung werde wahrgenommen und nicht nur vorgestellt oder hineingedacht. Diese Gegenüberstellung deckt sich nicht mit der von Herrn von Allesch herangezogenen der Wahrnehmung von wirklichen und der Wahrnehmung von auf Bildern dargestellten Gegenständen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0327

Hans Jantzen:

Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei

Bei dem Versuch, einige Beobachtungen über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei mitzuteilen, unterscheide ich gegenüber einem Werke der Malerei zwei grundverschiedene Auffassungsweisen der Farbe: Farbe als Eigenwert und Farbe als Darstellungswert. Eine analoge Scheidung ist bereits — auch abgesehen von der speziellen Beziehung auf die Malerei — gebräuchlich, je nachdem Farbe losgelöst vom Gegenständlichen oder nur nach ihrer Bedeutung für Erkenntnis der gegenständlichen Welt aufgefaßt wird. Bei unserer Betrachtung kommt es wesentlich darauf an, solche Trennung gegenüber dem einzelnen Werke der Malerei durchzuführen. So spreche ich also von Eigenwerten der Farbe, insofern Farbe losgelöst von jedem Farbenträger gesehen wird. Dieser Begriff wird dann überall dort Bedeutung gewinnen, wo es sich um Farbengruppierung, farbige Komposition, Harmonie oder auch Farbenwahl handelt. Von Darstellungswerten der Farbe spreche ich, insofern Farbe nur als Anweisung auf den Farbenträger angesehen wird, und zwar die anweisende Funktion hier im weitesten Umfange gedacht, je nachdem wir aus der Farbe allein auf Bedeutung, Stofflichkeit des Gegenstandes, seine Stellung im Raume, seine Beziehung zu anderen Dingen usf. schließen.

Eigenwerte und Darstellungswerte der Farben sind ihren besonderen Gesetzen unterworfen, wie solche von verschiedenen Gesichtspunkten in Ästhetik und Psychologie untersucht sind: die Eigenwerte vor allem in der ästhetischen Farbenlehre — hierher gehört alles, was sich auf Wirkung einzelner Farben, Farbenkombinationen, Stimmungsqualitäten u. a. m. bezieht —, die Darstellungswerte in erster Linie von Psychologie und Physiologie, wobei es sich hauptsächlich um den großen Umkreis von Fragen handelt, die sich auf Möglichkeiten und Grenzen der Farbe als naturnachahmendes Mittel beziehen.

Noch nicht untersucht dagegen sind die Beziehungen, die zwischen beiden Gesetzesweisen bestehen und etwa zu folgender Frage Anlaß geben: Wie weit kann eine Farbe als Darstellungswert wirken bei bestimmter Forderung an den Eigenwert dieser Farbe? Oder umgekehrt: Wenn von einer Farbe bestimmte Darstellungswerte gefordert werden, wie weit vermag sich dann noch der Eigenwert dieser Farbe Geltung zu verschaffen? Diese Fragen scheinen mir für eine Untersuchung der Farbengebung von besonderer Wichtigkeit.

In der Malerei stimmen die Forderungen der Farbe als Eigenwert und der Farbe als Darstellungswert nicht überein, sondern gehen oft weit aus-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0328

einander. Der Gegensatz und Kampf der beiden Forderungen, die Bemühung des Künstlers, sie in Einklang miteinander zu bringen — im Rahmen der allgemeineren Stilforderungen einer Zeit —, ergeben die Prinzipien der Farbengebung. Mit der Berücksichtigung der allgemeineren Stilforderungen einer Zeit tritt ein neues, wichtiges Moment hinzu. Wir brauchen uns nur an die Tatsache zu erinnern, daß dem Maler noch andere Ausdrucksmittel als nur die Farbe zu Gebote stehen und daß die Farbe auch mit diesen anderen Ausdrucksmitteln auskommen muß, so leuchtet ohne weiteres ein, daß Farbe nicht unter allen Bedingungen mit jedem beliebigen der übrigen von der Zeit geforderten Ausdrucksmittel zusammengehen kann. Es muß daher auch die Frage gestellt werden: Wie verhalten sich Eigenwerte und Darstellungswerte der Farbe zu den übrigen vom Künstler verwendeten Mitteln, etwa zur Linie oder Formmodellierung?

Malerei als Farbenkunst ist in erster Linie Gestaltung der Eigenwerte der Farbe. Alles, was Farbe nach ihrem rein sinnlichen Eindruck für das Auge wirkungsvoll oder reizvoll macht, bestimmt in diesem Sinne den Charakter der Eigenwerte. Das Wesen der Farbe als Eigenwert spricht sich also am wirkungsvollsten in der Elementarkraft der Farbe aus, in allen den Momenten, die den allgemeinen, elementaren, rohen Eindruck der Farbe fördern. Dahin gehören Intensität, die an reine und gesättigte Qualitäten gebunden ist, große, einfache Fleckenform, die eine gewisse quantitative Ausbreitung der Farbe erlaubt, ferner Homogenität des Farbenkörpers, der Auftrag eines Farbkörpers, insofern damit die Brillanz oder Kraft der Farbe erreicht werden kann, und schließlich, nicht zuletzt, die Zusammenstellung mit solchen Farben, die die eigene Schönheit stärken durch Verwandtschaft oder Kontrast.

Aus solchen Momenten läßt sich für eine Malerei als Gestaltung von Eigenwerten der Farbe ein gewisses ideales Schönheitsprinzip aufstellen. Das würde lauten: reine und starke Werte als Komposition nach Gesetzen des Kontrastes oder der Harmonie in der Fläche auszubreiten. Solche Prinzipien finden sich in bestimmtem Maße gerade in denjenigen Zweigen der Malerei verwirklicht, die mit Darstellungswerten wenig oder gar nichts zu tun haben, in den sogenannten dekorativen Zweigen. Als Beispiel sei die Glasmalerei genannt. Hier kann es geschehen, daß eine Teilfläche ausschließlich mit den intensivsten Qualitäten in geschlossenen Fleckenformen gefüllt wird, etwa eine Madonna mit gelbem Gewand, blauem Mantel und grüner Krone, gegen roten Grund (Marburg, 14. Jahrhundert).

Solches Schönheitsprinzip einer Malerei als Gestaltung von Eigenwerten der Farbe muß sofort Modifikationen erleiden, wenn wir Malerei als naturnachahmende Kunst betrachten. Als solche ergab sich für die Malerei — um nur bei den allgemeinsten formalen Forderungen der letzten Jahrhunderte zu bleiben — als eine wesentliche Aufgabe: Schilderung der Dinge der Umwelt im Raumzusammenhang. Von diesem Gesichtspunkt aus kommt aber für die Malerei Farbe nur als Darstellungswert in Betracht, und damit befindet sie sich zu allen Forderungen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0329

die Farbe als Eigenwert stellt, im Gegensatz. Von den verschiedenen Gegensatzpaaren, die sich unter diesen Bedingungen aufstellen lassen, seien folgende genannt:

Malerei als Farbenkomposition sucht das Auge auf die Beziehungen mehrerer in einer Fläche liegenden Farbenwerte einzustellen, während sie in der Absicht auf Raumdarstellung die Verteilung der Werte über verschiedene Raumzonen und gebunden an räumlich geschiedene Farbenträger kenntlich zu machen strebt. Eine Absicht muß prinzipiell die andere stören. Während Farbe als Eigenwert die prinzipielle Forderung stellt, als zweidimensionaler Bildinhalt innerhalb der Rahmenfläche gewertet zu werden, beruht der Darstellungswert der Farbe (mit Rücksicht auf Raumdarstellung) gerade auf der Möglichkeit, Farbe über verschiedene Raumzonen zu verteilen und die Beziehung auf die zweidimensionale Fläche aufzuheben. Die Möglichkeit zur Farbenkomposition ist also um so eher gegeben, je mehr die Farbenträger in einer Fläche liegen. Und die Beziehungen zwischen den Eigenwerten der Farbe sind um so schwerer zu fassen, je schärfer und deutlicher die Farbenträger den verschiedenen Distanzplänen angehörend kenntlich gemacht sind. Welche Lösungen bei diesem Sachverhalt die Farbengebung in der Geschichte der Malerei kennt, wie weit bestimmte Stilforderungen oder spezifische Eigenschaften der Farbe selbst solchen Lösungen entgegenkommen, ist hier nicht weiter zu erörtern.

Bei einem anderen Gegensatz zwischen Farbe als Eigenwert und den Forderungen einer naturnachahmenden Malerei handelt es sich um Farbe und Stoffschilderung. Farbe als Eigenwert wird ihre sinnliche Eindruckskraft am besten zur Wirkung bringen, wenn sie den Charakter des Materiellen möglichst bewahrt, also in möglichst geschlossener, homogener Masse oder gleichmäßig ausgebreiteten Partikeln gegeben ist. Bei der Stoffschilderung dagegen hat die Farbe die Aufgabe, der Struktur des darzustellenden Stoffes in ihrer spezifischen Festigkeit, Härte, Dichtigkeit, Weichheit zu folgen. Die Farbfläche wird also gleichsam gezwungen, die Rücksicht auf materielle Homogenität aufzugeben und — den Gesetzen des Stoffes folgend, dessen Verhalten zum Licht und zur Umgebung nachahmend — ihre eigene Materialität umzuwandeln und aufgehen zu lassen in den Schein der Darstellung, und zwar um so mehr, je komplizierter und höher organisiert die stoffliche Struktur des Gegenstandes ist. Das kann so weit gehen, daß Farbe allen Eigenwert verliert und gänzlich in naturalistischer Stoffschilderung aufgelöst wird. Bei einem streng naturalistisch gemalten Seidenkleid etwa wird der Eindruck der Farbe nicht mehr in erster Linie stehen, sondern der Betrachter wird nur den gemalten Stoff bewundern mit dem Empfinden, ihn betasten und anfassen zu können. In solchem Sinne ist die Aufgabe der Malerei von Goethe in der „Farbenlehre“ formuliert worden. Er sagt: „Die Hauptkunst des Malers bleibt immer, daß er die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme und das Allgemeine, Elementare der Farbenerscheinung zerstöre.“ Für uns kann dieser Satz nur noch als bestimmte Stilforderung mit sehr eingeschränkter Bedeutung Geltung haben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0330

Angesichts der Geschichte der Farbe in der Malerei müßte es im Gegenteil heißen: Aufgabe der Malerei ist es, trotz Nachahmung des Stoffes das Elementare der Farberscheinung zu bewahren.

Nach den gegebenen Andeutungen läßt sich im allgemeinen sagen, daß eine Malerei, die mit intensiven Eigenwerten der Farbe arbeitet, prinzipiell Stoffe von niedriger Organisation der Struktur wählen wird (grobe Stoffe), d. h. Stoffe von solcher Art oder unter solchen Bedingungen, die dem Farbkörper erlauben, seinen substanziellen Charakter möglichst zu bewahren durch flächenhafte Geschlossenheit einer homogen verteilten Masse oder gleichmäßige Ausbreitung der Farbpartikel.

Weiterhin läßt sich beobachten, daß die Malerei, wenn sie es auf stoffliche Einzelschilderung absieht, gern eine die Farben glatt vertreibende Technik wählt, soweit eine solche Technik dienen kann, den von der materiellen Wirkung des Farbkörpers unterstützten Eigenwert der Farbe zurückzustellen, daß dagegen eine Malerei, die auf Kosten der Stoffschilderung intensive Eindruckswerte gibt, einen kräftigen pastosen Auftrag bereit hat. Ein überzeugendes Beispiel dafür gibt die Farbengebung des späten Rembrandt. Rembrandt hat es unternommen, der Stoffmalerei die intensivsten Eigenwerte der Farbe abzuringen. Er malt seine Stoffe mit glühenden Werten in stärkstem pastosen Farbenauftrag. Rot und Gelb in gesättigten Qualitäten sind seine Hauptfarben zu dieser Zeit („Judenbraut" in Amsterdam), und von dieser Absicht, Stoffdarstellung mit Farbe als wirksamstem Eigenwert zu vereinen, rührt es her, daß seine Gewänder oft so unirdisch, unwirklich und phantastisch erscheinen.

Schließlich sei für das Verhältnis, das zwischen Farbe als Eigenwert und Darstellungswert besteht, auch an allgemeinere Beobachtungen erinnert, die jedermann geläufig sind: daß Farbe um so intensiver als Eigenwert wirkt, je geringer die gegenständliche Bedeutung des Farbenträgers ist. Das ist uns vor allem vom Impressionismus her bekannt, und ebenso erkennt man in ausgesprochen koloristischen Blütezeiten, daß die Malerei in Auffassung und Wahl der Motive durchaus nach der Seite des Stillebenhaften neigt. Derselbe Grund, der in bestimmten Entwicklungsstufen der Malerei die Unterdrückung des Gegenständlichen bedingt, kann auch für Farbenverteilung im einzelnen Gemälde wichtig werden. Um Farbe als Eigenwert wirksam herauszuheben, kann sie absichtlich an bestimmten Bildstellen angebracht werden, die inhaltlich so wenig wie möglich aussagen.

Es schließt sich nun die Frage an: nach welchem Gesetz reguliert sich das Verhältnis zwischen Eigenwert und Darstellungswert der Farbe? Darauf läßt sich zunächst antworten: nach den allgemeineren Stilforderungen einer Zeit, etwa nach dem Grade, wieviel ein Stil von gegenständlicher Einzelschilderung, Form und Raumklarheit verlangt. Je nach dem Maße, in welchem andere Mittel als nur Farbe zugelassen werden, werden gewisse Eigenwerte zurückgedrängt hinter Darstellungswerten oder umgekehrt. (Für die eingehende Untersuchung kommen ferner alle Modifikationen hinzu, die durch mehr oder weniger individuelle Farbenwahl bedingt sind.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0331

Von hier aus zeigt sich nun ein Weg, der zur Feststellung eines Entwicklungsprinzips der Farbengebung führen könnte. Dafür seien folgende Andeutungen gegeben:

Ein Stil, der noch andere künstlerische Mittel als Farbe zur Verfügung hat, kann die Aufgaben, die er lösen will, gleichsam zur Verteilung bringen. Er kann Raumdarstellung, Formbildung etwa der Zeichnung oder dem modellierenden Licht übertragen und nun die Farbe in verhältnismäßig einfacher Weise, wie zur Schmuckwirkung, hinzufügen. Ein solches Prinzip wird zu einer verhältnismäßig primitiven Farbengebung führen, da die Farbe gleichsam von allen Funktionen entlastet ist. Und so sehen wir es etwa in den lokalfarbigen Stilen des 15. Jahrhunderts. Hier wird die Farbe in verhältnismäßig elementarer Wirkung gegeben, da an den Darstellungswert die geringsten Ansprüche gemacht werden. Eigenwert und Darstellungswert fallen zusammen im Begriff der körperbegrenzenden Lokalfarbe. Eben nur in ihrer körperbegrenzenden Funktion wirkt hier Lokalfarbe als Darstellungswert, insofern durch die Begrenzung die Farbenträger voneinander getrennt, losgelöst und dadurch dem Auge als im Raum verschiedene Dinge gekennzeichnet werden. Auch die Beziehung von Farbe zu Farbe kann in einem solchen Stile nur primitiver Natur sein, da hier die Farbe nur in geringem Grade den eigenen immanenten Gesetzen gehorchen kann, sondern im Gegenteil stark abhängig von Stellung und Gruppierung der Farben*träger* bleibt. So sollte in diesem Falle auch noch nicht von Farbenkomposition im eigentlichen Sinne gesprochen werden, sondern eher von Farben*gruppierung*.

Eine Veränderung der Prinzipien muß eintreten, sobald der Versuch gemacht wird, alle die Darstellungsmittel, die *nicht* Farbe sind, durch Farbe abzulösen. Das ist augenscheinlich der Fall gewesen in der Entwicklung der letzten Jahrhunderte, und zwar mit dem Bestreben, die Außenwelt immer mehr ausschließlich nach ihren optischen Werten zu erfassen. In dieser Entwicklung wird also die Farbe mit immer neuen Funktionen belastet. Sie soll immer komplizierteren Bedingungen gerecht werden, die Dinge der Außenwelt nicht mehr nach einer sie isolierenden Auffassung zeigen, sondern eingeordnet in ein Raumkontinuum und umspült von den Einflüssen der gesamten Umwelt. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, dieser reichen Entwicklung nachzugehen, in der besonders auf die Ausbildung der Valeurmalerei zu achten wäre, und zu zeigen, wie die Prinzipien der Farbengebung in dieser Entwicklung von Stufe zu Stufe sich wandeln. Wollen wir eine Formel geben, so müßte sie angesichts des historischen Materials der letzten Jahrhunderte etwa lauten: Die Entwicklung der Prinzipien in der Farbengebung ist bedingt gemäß der Absicht, Raumdarstellung durch immer neue Eroberung von Darstellungswerten der Farbe zu vereinen mit intensiven Eigenwerten der Farbe.

Diese Entwicklung hat sich bis zum Schlusse des 19. Jahrhunderts vollzogen, dessen Ziel bezeichnet werden kann mit der Forderung: *alle* Darstellungswerte zu intensiven Eigenwerten zu erheben und zu harmoni-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0332

sieren. Die letzten Folgerungen aus solcher Forderung hat schließlich der Neoimpressionismus gezogen, dessen Leitsätze, wie sie von Signac und Curt Hermann ausgesprochen sind, durchaus als eine Anwendung auf das eben angedeutete Entwicklungsprinzip der Farbengebung angesehen werden können. Signac schreibt: „Durch die Zerlegung (der Farbe) sichert der Maler sich alle Vorteile der Leuchtkraft, Sättigung und Harmonie, indem er 1. die optische Mischung der vollkommen reinen Farben vollzieht, 2. die verschiedenen Elemente: Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe und ihre gegenseitigen Bildwirkungen auseinanderhält, 3. diese Elemente nach den Gesetzen des Kontrastes, der Schattierung und Strahlung gegeneinander ausgleicht."

(Am Schlusse des Vortrages wurden einige Farbenkompositionen holländischer Meister des 17. Jahrhunderts als Beispiele erläutert.)

Diskussion:

Herr Alt: Ich kann nur meine Zustimmung zu den Ausführungen des Herrn Redners in einem solchen Umfange erklären, daß für eine Diskussion eigentlich kein Raum ist. Bei einem kürzlichen Besuche der niederländischen Sammlungen habe ich allerdings wiederholt konstatieren können, daß Vermeer von Delft das Natürliche der Färbung mit nach meiner Überzeugung geradezu photographischer Treue wiedergegeben hat, wie die Farbenphotographie vielleicht einmal bestätigen wird, und dennoch den Eigenwert der Farbe mit ausgezeichnetem Gelingen hervorkehrte. Nur in einem Punkte glaube ich nicht ganz mit dem Herrn Redner übereinstimmen zu können, nämlich was die Wahl der Kleiderstoffe betrifft. Ich habe Bilder von Vermeer gesehen, in denen mit gleichem Gelingen die feinsten Stoffe dargestellt sind; ich erinnere mich besonders an eine vornehme Dame bei der Toilette, ich kann im Augenblick nicht mehr sagen, in welcher Galerie.

Herr Hamann will neben den Kategorien des Eigenwertes und Darstellungswertes der Farbe noch eine solche des Schmuckwertes aufstellen und verweist zum Belege vor allem auf die Farbengebung von Primitiven wie Fra Angelica.

Fräulein Grunewald: Zunächst habe ich zu betonen, daß ich mit den Ausführungen des Herrn Jantzen vollkommen einverstanden bin und nur eine Erweiterung hinzuzufügen habe. Diese bezieht sich auf den von Herrn Jantzen erwähnten Zwiespalt zwischen Eigenwert und Darstellungswert der Farbe bei stark raumhaften Darstellungen. Herr Jantzen scheint anzunehmen, daß der Eigenwert der Farbe nur im Flächenzusammenhang als Kompositionsmotiv erscheinen kann. Mir ist aber in einer ganzen Reihe von Beobachtungen aufgefallen, daß auch die Eigenwerte der Farben als räumlich komponiert auf uns wirken können und bei bestimmter Anordnung dekorativ überhaupt nicht anders denn als räumlich korrespondierend aufgefaßt werden können. Beispiel: Tizian — Erziehung des Amor — Rom, Galerie Borghese. I. Im Hintergrund Blau und Weiß der fernen Berge, im Vordergrund in Blau und Weiß gekleidete Frau. II. Im Hintergrund Abendrot, im Vordergrund Frauen in Braun und Rot, dazu die Töne der Karnation. Der Betrachter erfaßt die räumliche Anordnung des Bildes, welche zum Teil auf der perspektivischen Abtönung der Farben beruht. Das Bewußtsein der Raum-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0333

komposition bleibt nun, auch wenn man die Farben ganz als Eigenwerte auffaßt. Weiß und Blau scheinen aus schwachen Nüancen im Hintergrund sich zu vollfarbigen breiten Flächen im Vordergrund zu entwickeln, ebenso Rot und Gelb. Außerdem findet eine kompositionelle Verschränkung der beiden Farbgruppen statt. Die räumliche Anordnung der koloristischen Eigenwerte wird noch deutlicher in einigen Gemälden des Rubens, z. B. Himmelfahrt der Maria, Bruxelles N. 378 und Krönung der Maria, Baux N. 379. Vorstufen in Belgien bei Memling. Im allgemeinen ist das Raumhafte der Anordnung besonders eindringlich, wenn dieselbe Farbe oder Farbgruppe (reiche Nüancierung des Tones innerhalb des Farbenzusammenhanges natürlich nicht ausgeschlossen) im Hintergrund und im Vordergrund des Bildes in entsprechender perspektivischer Abwandlung vorkommt und die erstere von der letzteren stark überschnitten wird. Hinzuzufügen wäre, daß immerhin bei vielen, formal räumlich ausgestalteten Gemälden die Anordnung der koloristischen Eigenwerte in der Fläche bleibt.

Herr Wulff: Ich möchte nur kurz das Wort nehmen, weil sich mir schon hier Gelegenheit bietet, einen Punkt aus den später von mir zu behandelnden Fragen herauszugreifen, der sich mit den Ausführungen des Vortragenden sehr nahe berührt. Das über den Gegensatz von Eigenwert und Darstellungswert der Farbe Gesagte bildet dafür die Voraussetzung. Ich wäre Herrn Jantzen für eine Äußerung dazu dankbar, ob ein paar Gesichtspunkte, die sich mir über dieses Verhältnis ergeben haben, mit seinen Beobachtungen übereinstimmen. Bekanntlich sieht die experimentelle Psychologie auf Grund des Farbenkreises als wohlgefällige Verbindung zweier Farben die sogenannten kleinen und großen Intervalle, als mißfällige die mittleren an. Es will mir nun scheinen, daß die Harmonisierung der Farbengebung in der Malerei der Primitiven sich vorzugsweise auf den großen Intervallen (und ihnen entsprechenden Triaden) aufbaut. Mit der wachsenden Bedeutung des Darstellungswertes der Farbe aber (also der Naturillusion) treten andere Mittel in Wirkung, und zwar einmal die überwiegende Verwendung der kleinen Intervalle, dann die stärkere Kontrastierung der kalten und warmen Töne, endlich die Herstellung eines einheitlichen Grundtons. Dieses wichtige Hilfsmittel ist zuerst von J. Six in seiner Bedeutung erkannt und die Lehre von den Farbenskalen darauf begründet worden. Seine Theorie scheint mir aber weder von seiten der Kunsthistoriker noch der Psychologen bisher die verdiente Beachtung gefunden zu haben. Sie besagt nicht, daß das Kolorit eines Bildes durchweg auf Abstufungen oder Verbindungen einer einzigen Farbe aufgebaut sein muß, wohl aber daß gewisse Farben von einer solchen Skala ausgeschlossen bleiben. So verschwindet z. B. das Blau gänzlich aus der Rotgelbskala Rembrandts nach seiner Jugendzeit. Bei Vermeer kann man von einer Blauskala sprechen und ebenso oder von einer Violettskala m. E. auch bei den modernen Pleinairisten. Daraus folgt, daß nur eine harmonisch illusionistische Farbengebung möglich ist, keine disharmonische.

Herr von Allesch: Ich möchte nur den Ausführungen des Herrn Wulff gegenüber bemerken, daß die bisher geübten Methoden der experimentell ästhetischen Farbenanalyse keineswegs zu brauchbaren Ergebnissen geführt haben. Die einzelnen Untersuchungen widersprechen sich derart, daß eine völlige Verwirrung herrscht. Nun sind hier in Berlin seit zehn Jahren Versuche im Gang, bei denen das ursprünglich quantitative Verfahren allmählich durch ein anderes ersetzt wurde, bei dem der einzelne Farbreiz in völlig lebendiger Dinghaftigkeit erfaßt wurde, und da erst hat sich durch vergleichende Betrachtung der einzelnen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0334

Reaktionsvorgänge ein Einblick in die Struktur unseres Farbenlebens gewinnen lassen.

Herr Deri: Wie denkt sich Herr Jantzen das Verhältnis von Eigenwert, Darstellungswert und Stoff-Bereicherung der Farben beim Natur-Schönen, wo sie doch verbunden sind?

Herr Jantzen (Schlußwort): Farbe als Eigenwert und Darstellungswert kann in der Natur nicht in gleicher Weise unterschieden werden wie in der Malerei, da in der Natur einfach ein Wechsel im Aufmerksamkeitsakt vollzogen wird. Die Ausführungen und Fragen von Herrn Wulff stellen eine große Anzahl von Aufgaben auf, deren Beantwortung von eingehenden kunstgeschichtlichen Erörterungen und Untersuchungen abhängt. Solche Untersuchungen haben aber erst in allerjüngster Zeit begonnen. Ob neben Eigenwert und Darstellungswert der Farben noch ein besonderer „Schmuckwert", wie Professor Hamann will, beobachtet werden müsse, muß ich bezweifeln. Insofern mit Farbe etwas Dingliches bezeichnet wird im Gegensatz zu anderen Dingen, liegt doch schon wieder ein Darstellungswert vor. Der Einwand von Fräulein Grunewald, daß eine Komposition von Eigenwerten der Farbe nach meinen Ausführungen prinzipiell in der Fläche aufgefaßt werde, nun aber doch Gemälde mit gleichzeitig räumlicher Ordnung der Farbwerte zu nennen seien, ist mit dem Begriff der optischen Ebene zu erklären.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0335

Oskar Wulff:

Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten

Die hier an letzter Stelle zur Erörterung stehende Frage wurde schon im Jahre 1883 von Anton Springer in seiner Leipziger Antrittsvorlesung aufgeworfen. Springer wagte sie nur für die ornamentalen Anfänge primitiver Kunsttätigkeit zu bejahen. Bis heute verhält sich die Mehrheit der Forscher skeptisch zu ihr. Und doch arbeitet die Kunstwissenschaft durchweg unter der stillschweigenden Voraussetzung einer immanenten Gesetzmäßigkeit der Kunstentwicklung. Hier ist also Klärung unumgänglich erwünscht. Die bisherigen Versuche, objektive Kriterien der kunstgeschichtlichen Betrachtung aus den Phänomenen selbst durch Vergleichung abzuleiten, sind wohlberechtigt. Wenn solche Abstraktionen eine Begründung aus dem Wesen des Gesamtphänomens Kunst zulassen, können sie die Bedeutung empirischer Gesetze gewinnen, die zwar keine axiomatische Formel für jede Kunstentwicklung enthalten, aber eine Reihe von Vorgängen erhellen würden. Dazu bedarf es einer kurzen theoretischen Grundlegung. Alle einschlägigen Grundbegriffe aber hat die geisteswissenschaftliche Forschung heute nicht durch philosophische Spekulation, sondern auf psychologischer Grundlage zu entwickeln. Wir werden demgemäß sagen dürfen: 1. Bildende Kunst ist eine Schöpfung der Gesellschaftspsyche; 2. der künstlerische Schaffensprozeß beruht darauf, daß die reproduktive Betätigung der Raumphantasie durch das allgemeinere Lebensprinzip des Rhythmus geregelt wird. Rhythmus ist die am meisten adäquate Bezeichnung für die gesamte Funktion des messenden Sinnes, wie sie im regelmäßigen Aufbau von Liniensystemen, Flächen und Massen objektiviert erscheint, weil dieser Ausdruck das Bewegungsmoment trifft, das auch die Wahrnehmung solcher Verhältnisse begleitet, und weil er auf die Analogie mit den Künsten des Zeitsinns hinweist. Auf der anderen Seite erweist sich die Einführung des psychologischen Begriffs der Reproduktion als fruchtbar. Denn damit wird die Grundfunktion des bildnerischen Schaffens erfaßt, sowohl des rein phantasiemäßigen wie des unmittelbar naturnachahmenden, während Bestimmungen wie das „imitative" oder „naturalistische" Kunstprinzip leicht nur auf das letztere Verfahren bezogen werden. Entscheidend ist aber die Erzeugung des inneren Bildes aus Elementen der gesamten psychischen Erfahrung der Gesichtssinneserlebnisse.

Die bildende Kunst als Ganzes zerfällt nun in zwei Reiche, je nachdem, welches Prinzip das künstlerische Schaffen vorwiegend bestimmt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0336

Das rhythmische Prinzip herrscht vor in der Raum- und Zierkunst, deren Wesen nicht vom außerästhetischen Zweckgedanken abgeleitet werden kann. Umgekehrt ist in den bildenden Künsten (im engeren Sinn) das reproduktive Prinzip dem rhythmischen übergeordnet. Dort zielt die Entwicklungstendenz auf Erzeugung immer reicherer Raummaße und -formen ab, hier auf Illusion, d. h. auf wachsende Annäherung an die Naturwirklichkeit, wenngleich immer vorwiegend an einzelne Seiten ihrer Erscheinung (Form, Farbe, Beleuchtung). Das Prinzip des Illusionismus erschöpft nicht das Wesen der Kunst, ist aber unentbehrliche Voraussetzung zur Erklärung der Entwicklung in den bildenden (darstellenden) Künsten.

Die Frage nach der Gesetzmäßigkeit dieser Entwicklung erscheint besonders verwickelt, wenn sie auf die ästhetische Gesamtwirkung, auf den sogenannten direkten und assoziativen Faktor, bzw. auf Form und Bedeutung der Kunstschöpfungen, zugleich bezogen wird. Am ehesten besteht die Aussicht, Entwicklungsgesetze zunächst für den direkten Faktor, d. h. für die raumsinnliche Gestaltung des Kunstwerks abzuleiten, da einerseits die Dinge der Umwelt als Objekt dieser Gestaltung und andererseits die psychischen Wurzeln der letzteren in gewissen Grenzen konstant bleiben. Unter dem direkten Faktor sind in den bildenden Künsten sämtliche mit dinglichen Vorstellungen in fester assoziativer Verbindung stehenden Elemente der Anschauung (nicht bloß die konstitutiven Sinnesempfindungen) zu verstehen, unter dem assoziativen alle sonst hinzuzudenkenden variablen Beziehungen, zumal wenn die Zeitvorstellung hineinspielt.

Die Methode, welche zur Feststellung einer Gesetzmäßigkeit anzuwenden ist, ergibt sich aus den Voraussetzungen des Untersuchungsmaterials. Da aus der kunstgeschichtlichen Betrachtung erhellt, daß die bildende Kunst sich so wenig wie die Sprache in einheitlicher Stufenfolge entfaltet, sondern in periodischen, unendlich differenzierten Entwicklungslinien, so können allgemeingültige Schlüsse nur aus der Vergleichung solcher genetischen Reihen gezogen werden. Die Erklärung der gleichartigen, sich wiederholenden Phänomene aber ist teils aus den psychischen Wurzeln des Kunstschaffens (die Tatsachen der Sinnesphysiologie miteinbegriffen), teils aus soziologischen Voraussetzungen zu gewinnen.

Eine psychologische Unterscheidung ist an die Spitze zu stellen, denn sie begründet einen durchgehenden Gegensatz der künstlerischen Auffassung. Der reproduktive Impuls kann von verschiedenen Sinneseindrücken (bzw. Gesichtssinneserlebnissen) ausgehen, je nachdem die Wahrnehmung mehr an der Gestaltqualität der Dinge oder am Unterschied ihrer Färbung und Helligkeit haftet (im technischen Sinn an den Tonwerten). Danach scheidet sich nicht nur die individuelle künstlerische Auffassung, vielmehr nimmt die Anschauungsweise ganzer Kunstkreise periodisch danach eine mehr plastische oder malerische Richtung. Für diese verschiedene Anschauungsweise, die durch die gesamte Kulturlage und Geisteshaltung bedingt ist und einer mehr substantiellen oder mehr

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0337

phänomenalistischen Weltanschauung entspricht, lassen sich die ästhetischen Kategorien „plastisch" und „malerisch" aufstellen, die von der technischen Differenzierung der Künste unabhängig und ihr übergeordnet sind und in diesem Sinne auch schon in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung längst angewandt werden, z. B. wenn man von plastischer Bildwirkung oder von malerischem Aufbau eines Bildwerks spricht und dergl.

Die Entfaltung der einzelnen Künste ist unter Berücksichtigung dieses ästhetischen Gegensatzes nach ihrer Gesetzmäßigkeit zu befragen. Abzusehen ist hingegen bei unserer engeren Problemstellung davon, daß sich für die Entwicklung der gesamten bildenden Kunst daneben noch die polaren Kategorien „architektonisch" (bzw. tektonisch) und „ornamental" vom rhythmischen Prinzip ableiten lassen.

I. Innerhalb der plastischen Anschauungsweise, die sich auf Wiedergabe der Dinge in klarer räumlicher Sonderung richtet, ergibt sich die Differenzierung der Künste wieder nicht nur auf Grund der äußeren (technischen) Bedingungen des Kunstschaffens, sondern zunächst infolge verschiedener psychischer Impulse bzw. Gesichtssinneserlebnisse. Um diese Unterschiede, deren tiefere Erforschung der Psychologie überlassen bleiben muß, für die vergleichende Analyse der Phänomene verwerten zu können, müssen wir ein paar kunstwissenschaftliche Hilfsbegriffe einführen, in denen sie gleichsam verdichtet werden. (Sie bieten nur eine widerspruchsfreie Formulierung der psychologischen Tatbestände, ohne etwas Endgültiges über diese auszusagen). Einer dieser Grundbegriffe ist schon lange gebräuchlich. Von den verschiedenen Bezeichnungen desselben (Fernbild, Erinnerungs- oder Gedankenbild) verdient die der (optischen) „Sehform" den Vorzug. Darunter soll hier eine simultan gegebene zweidimensionale Einzelansicht eines Darstellungsobjektes verstanden werden, gleichviel ob eines realen oder eines imaginären. Als zweiter Hilfsbegriff, der bisher einer schärferen Bestimmung vollends entbehrt, kommt hinzu der des (plastischen) „Sehbegriffs", — das ist ein Komplex kontinuierlich zusammenhängender Sehformen, die mit Bewegungs- und Tastempfindungen in fester Assoziation (bzw. in sukzessiver Kooperation) zu einer dreidimensionalen Vorstellung verknüpft sind.

Wie auch immer der „Sehbegriff" psychologisch zu begründen sei, unbestreitbar bleibt, daß die Reproduktion eines Komplexes von sukzessiven Sinnesempfindungen eine ebenso sichere Erfahrungstatsache bildet, wie die eines einzelnen Eindrucks (bzw. eines simultan gegebenen einfacheren Komplexes). Es soll durch diesen Begriff ausgedrückt werden, daß auch die Phantasietätigkeit des Bildhauers von einer Gesichtsvorstellung ausgeht (vgl. Hildebrand), während in der Kunstwissenschaft dafür zu einseitig die sogenannten taktischen oder haptischen Eindrücke geltend gemacht worden sind.

Dieser doppelten psychischen Voraussetzung des Kunstschaffens entspricht eine doppelte Möglichkeit ihrer äußeren (technischen) Verwirklichung, also der Objektivierung des reproduktiven Impulses, nämlich:

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0338

1. sowohl der zweidimensionalen Sehform, als auch (cum grano salis) des dreidimensionalen Sehbegriffes in zweidimensionaler optischer, bzw. graphischer, Realität, sodann 2. dieses letzteren in dreidimensionaler kubischer oder haptischer, bzw. plastischer, Realität, endlich aber auch der Sehform, so paradox es klingt, in solcher haptischer, wenngleich reduzierter, Realität, — nämlich im Relief. So ergeben sich schon innerhalb der ästhetischen Kategorie der plastischen Anschauungsweise die Techniken: A) der form- und raumbegrenzenden Zeichnung, B) der Rundplastik und C) der Reliefbildnerei. (1 umfaßt A, 2 umfaßt B und C.) In diesen technischen Kategorien läßt sich nun mehrfach eine übereinstimmende Stufenfolge der Entwicklung zwischen verschiedenen genetischen Reihen der Kunstgeschichte nachweisen, wenngleich kein schematischer Parallelismus.

A. Maßgebend ist in dieser Entwicklung in erster Linie die Ausbildung der formbegrenzenden Zeichnung, obwohl sie nicht den einheitlichen Ausgangspunkt der plastischen Anschauungsweise bildet. Der illusionistische Fortschritt besteht hier in einer Ausgestaltung der primitiven Silhouette (objektivierten zweidimensionalen Sehform) im Sinne des Sehbegriffs zur Dreiviertelansicht als körperhaft wirksamster Sehform. Die Phantasie strebt, in die Sehform möglichst viel vom Vorstellungsgehalt des Sehbegriffs hineinzulegen und dadurch den Flächenzwang zu überwinden. Bei dieser Auseinandersetzung wirkt der Sehbegriff anfangs scheinbar störend, abgesehen von den bekannten Fehlern der Kinderkunst, z. B. in der zusammengesetzten Projektion der ägyptischen, altorientalischen, kretisch-mykenischen und archaischen griechischen Kunst. In der ersteren aber ist es in Wahrheit schon eine konstruierte Dreiviertelansicht. Für den weiteren Fortschritt, der (entsprechend dem Übergange vom Erscheinungsmäßigen zum Körperhaften in der Kinderkunst) hauptsächlich auf der Einführung der Verkürzung beruht, besteht eine analoge Stufenfolge zwischen der griechischen und der neuzeitlichen Kunstentwicklung, in dem Sinne, daß nach der Silhouette (oder zusammengesetzten Projektion) zuerst die schärferen frontalen oder dorsalen Projektionen und dann erst die Dreiviertelansicht des Rumpfes mit ihren übersichtlichen Kürzungen, zuletzt die gleichen Verkürzungen der Glieder gewonnen werden (dort mehr durch konstruktives Denken, hier durch Rezeptionen und Versuche). Träger der Formvorstellung ist dabei der Umriß (Albertis circonscrizione). (Diese Ausführungen wurden an einer Reihe von Parallelbeispielen aus der griechischen Vasenmalerei und von Zeichnungen und Fresken der Renaissance erläutert.)

B. Die Rundplastik hat einen selbständigen Ausgangspunkt im Sehbegriff, dessen einzige adäquate, d. h. dreidimensionale (bzw. haptische) Objektivierung sie bildet. Die äußere Entstehungsmöglichkeit ist, abgesehen von primitiven Vorversuchen, schon gegeben in der aufbauenden (synthetischen) Technik der Modellierung. Tatsachen der Kinderkunst, prähistorische und vor allem die Erzeugnisse der kretisch-mykenischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0339

Kunst beweisen, daß in ihr bereits ein hoher Aufstieg neben primitiver Zeichnung möglich ist. Mit der summierenden Methode verbindet sich freilich schon die subtrahierende als berichtigendes Verfahren. Mit ihr beginnt die Sehform (bzw. die formbegrenzende Zeichnung) in den Schneidetechniken (Bein-, Holz- und Steinbildnerei) stärker auf das kubische Gebilde einzuwirken. Das führt zur Doppelansichtigkeit, bzw. Trennung der Ansichten, und erfordert die Vollendung und dann Auflösung der Frontalität, welch' letztere zwar nicht absolute, aber weitgehende relative Geltung hat (in der ägyptischen, orientalischen, mykenischen, altgriechischen und Naturvölker-Kunst mit Abweichungen). Endziel der Entwicklung ist räumliche Entfaltung der Masse, die durch Einfühlung der Statik des eigenen Körpers organisch belebt wird (Organisation von außen und innen, bzw. kubisches und struktives Prinzip). Diese mannigfaltigen Ausgangspunkte bedingen eine größere Ungleichartigkeit des Ablaufs der Entwicklung in verschiedenen genetischen Reihen. Entweder wird in einer (frontalen) Hauptansicht möglichst viel vom Sehbegriff durch Herstellung übersichtlicher Zusammenhänge in die Anschauung erhoben (im polaren Gegensatz zur Entwicklung der formbegrenzenden Zeichnung), so vor allem in der griechischen Kunst, die auch in der Steinplastik von der synthetischen Methode (des Stückens) beherrscht wird und zuerst die Ponderation zwischen r. und l. und zuletzt die Torsion des Rumpfes durchführt, — oder in unmittelbarer Verwirklichung des Sehbegriffs mit kontinuierlicher Mehransichtigkeit sogleich von der Torsion ausgehend in geschlossener Erscheinung (unter dem Blockzwang) nach subtrahierender Methode in der Gotik, während erst die Frührenaissance (unter antikem Einfluß) die stärkere Verräumlichung der Figur in der Breitenansicht bringt, um dann wieder zur Torsion und kubischen Zusammenfassung zurückzukehren (Michelangelo). (Hieran schloß sich wieder eine Demonstration von Parallelbeispielen an.)

C. Die bildnerische Tätigkeit (Plastik im technischen Sinn) hat einen zweiten Ausgangspunkt in der Sehform. Sie gelangt durch kubische, bzw. haptische, also dreidimensionale Objektivierung der letzteren zum Relief (rilievo), mit der Entwicklungstendenz wachsender Annäherung an den Sehbegriff bis zum Hochrelief. Grundlage aller Reliefgestaltung ist demnach die formbegrenzende Zeichnung, und zwar auf den Anfangsstufen der letzteren mit allen ihren Unvollkommenheiten, wie der zusammengesetzten Projektion und falschen Verkürzung. Das (primitive) optische Flachrelief wird entweder mit Umgehung der letzteren zum Hochrelief fortgebildet oder (auf späteren Entwicklungsstufen der Zeichnung) durch eine auf die Lichtwirkung berechnete (kondensierte) Schichtung der Masse zum optisch differenzierten Halbrelief entwickelt. Den ersten Weg hat die griechische und die mittelalterliche Kunst beschritten. Daraus entsteht schließlich eine zweite rundplastische Typenreihe durch Ablösung vom Grunde und Korrektur nach dem Sehbegriff, während es falsch wäre, alle Rundplastik mit Hildebrand aus der Reliefanschauung abzuleiten. Den zweiten Weg geht die Spätantike und die Frührenaissance.

(Hier schloß sich eine Demonstration an.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0340

So besteht zwischen formbegrenzender Zeichnung einerseits, Relief- und Rundplastik andererseits, ein Gesetz der Korrelation, nach dem erstere jederzeit die äußerste optische Entwicklungsmöglichkeit der Reliefgestaltung bestimmt, nach ihrer Vollendung aber auch die Grundlage des rundplastischen Schaffens abgibt, insofern sie die Klärung des Sehbegriffs mit Hilfe der Haupt- und Nebenansichten ermöglicht. Es ist kein Zufall, daß die zweimalige Auffindung der Verkürzung in der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts und in der Renaissance mit der kräftigsten Entwicklung der Rundplastik zeitlich zusammenfällt. Die Prioritätsfrage für Flächenkunst und Rundplastik hingegen ist abzulehnen, da reproduktive Impulse jederzeit sowohl vom Sehbegriff als auch von der Sehform ausgehen können, wie schon unter den nachbildenden Gebärden malende (zeichnende) und plastische (durch Nachbildung von Gestalten mittels der Hände) zu unterscheiden sind (Wundt).

Innerhalb der plastischen Anschauungsweise erfährt auch die Raumvorstellung eine zweidimensionale Objektivierung in der raumbegrenzenden Zeichnung. Sie beginnt mit typischen Kompositionsformen (Reihung und Staffelung wie in der Kinderkunst) und findet ihre Durchbildung in der Linearperspektive. Für die Anfangsstufen der letzteren (Parallelperspektive) ist ein Parallelismus für die antike und chinesische Kunst erwiesen (Hauck), für die weitere Entwicklung ein solcher zwischen der italienischen und nordischen Kunst festgestellt (mehrfacher Augenpunkt, doppelter Horizont). Analogien bestehen auch bei der Ausbildung der Zentralperspektive hier und dort. Die Übertragung der letzteren auf das Relief führt jederzeit zur schärferen Sonderung seiner optischen und plastischen Ausdrucksmittel (für die Raumkonstruktion einerseits, bzw. die Figurenbildung andererseits).

Licht und Farbe werden innerhalb der plastischen Anschauungsweise nur so weit berücksichtigt und verwertet, als sie durch eindeutige Abstufung oder deutlichen Kontrast zusammenfassend oder trennend zur Klärung des übersichtlichen Formzusammenhanges beitragen. Hierher ist auch die Malerei (im technischen Sinne) einzubegreifen, welche die form- und raumbegrenzende Zeichnung mit einer rein koloristischen, d. h. auf das Komplementärverhältnis oder die großen Intervalle begründeten Farbengebung ergänzt.[1])

II. Die malerische Anschauungsweise erlangt innerhalb der ihr allein völlig adäquaten Flächenkunst die Vorherrschaft mit der Vereinheitlichung des raumerfüllenden, formauflösenden Lichts, teils durch Wiedergabe gewisser objektiver und subjektiver Phänomene (Luftperspektive, Irradiation, Randkontrast, Blendung), teils durch Ausbildung des Hell-

[1]) Die vorstehenden Ausführungen wurden ungefähr so weit vorgetragen. Der II. Teil des Vortrags kommt daher nur zur Ergänzung in Gestalt der den Diskussionsrednern zugesandten Thesen zum Abdruck.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0341

dunkels (und Tiefenschattens). Aus den Grundtatsachen des Licht- und Farbensinnes ergibt sich wieder eine Spaltung der reproduktiven Tendenz, die ihre auf die malerische Illusion gerichtete Objektivierung A) entweder in einer auf die neutralen Helligkeitsstufen beschränkten, oder in einer Skala B) mit farbigen Qualitäten assoziierter Tonwerte finden kann: Schwarz-Weißkunst und polychrome Malerei.

A. Die Entwicklung in der Schwarz-Weißkunst geht den Weg vom hellen zum dunkeln Grundton. Das Übergewicht der malerischen Anschauungsweise beginnt hier mit der Einführung eines Mitteltons und dem zunehmenden Arbeiten mit Lichtern und bloßen Formakzenten bis zur vollkommenen Auflösung der Form in den Kontrasten von Hell und Dunkel, während die farbigen Qualitäten nur als Begleitwerte assoziiert werden. Ein anderer Weg führt (bei den Ostasiaten) zur Umbildung der formbegrenzenden Zeichnung in die Schwarzweiß-Malerei durch folgerichtige Übersetzung der letzteren in die neutrale Skala unter Verzicht oder Beschränkung der Schattengebung.

B. In der Farbenkunst (Malerei im technischen Sinn) nimmt die malerische Anschauungsweise ihren Ausgang von der Alteration der Farbe durch das Licht (bzw. den Schatten) und führt in fortgesetzter Annäherung an das Naturvorbild zur Beschränkung der koloristischen Harmonie (illusionistisches Prinzip), nicht jedoch zu ihrer vollen Aufhebung. Diese Farbengebung wird begründet auf die Kontrastierung der kalten und warmen Töne, auf die Vorherrschaft der sogenannten kleinen Intervalle und auf die Einführung eines Grundtons mit angeschlossener Skala. Andererseits ist eine Vervollkommnung der malerischen Anschauungsweise auch durch Unterordnung der (ungesättigten) Farbenwerte unter die Helligkeitsstufen (also ohne vollen Illusionismus) möglich (und wieder durchgeführt bei den Ostasiaten).

Die malerische Anschauungsweise dringt auch in die Reliefbildnerei ein, und zwar mit der bewußten Verwertung des Tiefenschattens als raumbildender Faktor (im Mittelalter sogar früher als in der Malerei). Sie erreicht hier den Höhepunkt in einer den deutlichen Formzusammenhang zugunsten von Lichtwirkungen und Stoffcharakteristik auflösenden Oberflächenbehandlung.

Die Rundplastik wird gleichfalls von der malerischen Anschauungsweise abhängig mit dem Verzicht auf eine zusammenhängende Durchbildung der Form (und dieser entsprechende Beleuchtung) und vollends mit der Beschränkung des struktiven Prinzips im Massenaufbau (besonders der Gruppenbildung).

Die Priorität der plastischen Anschauungsweise in der Kunstentwicklung steht außer Zweifel. Es findet jedoch nie ein schroffer Wechsel zwischen beiden statt, vielmehr wird die erstere immer allmählich in die letztere übergeführt.

Die Mannigfaltigkeit der historischen Entwicklung in verschiedenen genetischen Reihen wird dadurch bedingt, daß (abgesehen vom

o. e. Korrelationsgesetz) die Entfaltung der reproduktiven Betätigung nach der einen oder anderen Richtung vor allem im Verhältnis der Form- und Raumgestaltung zur Schatten- und Farbengebung sich in ungleichem Tempo vollzieht.

Die historischen Stilbildungen (bzw. das Kunstwollen der einzelnen Epochen) finden jedoch aus dem (hier allein berücksichtigten) Prinzip des Illusionismus noch nicht ihre erschöpfende Erklärung, sondern erst aus seiner Kreuzung mit dem rhythmischen Prinzip (siehe oben), das vorzugsweise (durch die Stilisierung der Naturformen) die Einheitlichkeit jeder Stilphase in den bildenden Künsten sowie in der Raum- und Zierkunst bestimmt. Immerhin erscheint jede Stilbildung zugleich von der anderen Seite her mehr oder weniger durch die plastische oder malerische Anschauungsweise bedingt.

Die Entwicklung der Kunst vollzieht sich in den einzelnen genetischen Reihen entweder nur durch Austausch und Summierung der individuellen Leistungen (evolutionistische Stilbildung) oder zugleich durch Aneignung (Assimilation) fremder (bzw. älterer) Kunstformen (synthetische Stilbildung). Der letztere Fall ist weitaus der häufigere.

Die genetische Entfaltung des assoziativen Faktors in den bildenden Künsten läßt eine durchgehende innere Gesetzmäßigkeit noch nicht erkennen, wohl aber Beziehungen der Korrelation zum direkten Faktor (besonders zur jeweiligen Entwicklungsstufe der Raumgestaltung), andererseits aber eine gewisse Abhängigkeit von der erreichten Reife dichterischer Phantasiegestaltung, sowie von der gesamten Geisteshaltung jeder Kulturlage.

Die Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft ist demgemäß auf der Psychologie und Völkerpsychologie aufzubauen.

Diskussion:

Herr Wolff begrüßt freudig die evolutionistischen Grundsätze von Oskar Wulffs Untersuchung. Entwicklungsgeschichte sei tatsächlich nicht bloße Chronologie, vielmehr Zusammenordnung der entsprechenden Entwicklungsstufen in parallelen genetischen Reihen. Dies Verfahren habe auch in der Theorie der redenden Kunst, in der Poetik, greifbare Früchte gezeitigt. Natürlich vollziehe sich hier wie dort die Entwicklung nicht in schroffem Wechsel, sondern in allmählichem Übergang; und neben der evolutionistischen Stilbildung wirke auch in der Poesie die synthetische durch Aneignung älterer Kunstformen fort. Das Verhältnis der plastischen zur malerischen Anschauung bleibe zwar für die Poesie sekundär; auch zeige sich in der frühesten Wertschöpfung schon Rücksicht auf grell in die Augen fallende Farben. Aber plastische Anschauung falle schon weit vor das eigentliche Naturgefühl, das erst allmählich die dramatische Szene durch Beleuchtungseffekte vervollständige. Primär wirke in der poetischen Entwicklung die zunehmende Subjektivität: ihr Aufstieg führe zur selbständigen Blüte der Lyrik; ihr Übergreifen auf andere Individuen, die Erkenntnis verschiedener Individuali-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0343

täten zum Aufblühen des Dramas. Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung müsse feststellen, wieweit auch hier die bildende Kunst verwandte Epochen erfahre. Nicht minder wahrscheinlich biete die bildende Kunst ebenfalls tatsächliche Belege für die Aufeinanderfolge der Kategorien Raum und Zeit und vielleicht im besonderen für den Mythus als älteste erreichbare Schöpfung des Menschengeistes, als uranfängliche Erhebung zu den Gewalten im Raum, für die Sage als spätere Erhebung zu den Gewalten der Vorzeit, sowie schließlich für die Verklärung des Unmittelbar-Menschlichen und Natürlichen. Aber schon die heutigen Darlegungen des Referenten bestätigten eine gesetzmäßige Entwicklung der Kunst. „Und sie bewegt sich doch!"

Herr Busse verzichtet in Anbetracht der vorgerückten Zeit auf das zur Diskussion erbetene Wort.

Der Verhandlungsleiter erteilt Herrn Wulff das Schlußwort und bittet ihn, zugleich die Verhandlungen zu schließen.

Herr Wulff (Schlußwort): Der Herr Diskussionsredner hat sich darauf beschränkt, eine Parallele von meinen Ausführungen her zur Entwicklung des dichterischen Schaffens zu ziehen. Ich fühle mich nicht berufen, darauf näher einzugehen. Ich bedaure andererseits, daß infolge Ausbleibens eines anderen Diskussionsredners und Verzicht einzelner Herren hier von keiner Seite zu den Fragen, die die bildende Kunst selbst betreffen, Stellung genommen wurde, so dankbar ich auch dafür bin, daß mir dadurch die Möglichkeit geboten wurde, wenigstens den ersten Teil meiner Ausarbeitung nahezu vollständig vorzutragen. Letzten Endes kommt es ja doch weniger darauf an, ob ich die Gesetzmäßigkeit dieser Entwicklung in allen Teilen ganz richtig gesehen habe, als daß wir hier bei unseren Verhandlungen wohl in der großen Mehrzahl die Überzeugung gewonnen haben, daß es eine solche Gesetzmäßigkeit gibt. Als ein transzendentes Mysterium vermögen wir die Kunstschöpfung nicht zu betrachten. Zwar werden wir ein Mysterium immer anerkennen müssen — das ist das Individuum —, nichts desto weniger aber glauben wir, daß die Vorgänge des Schaffens und der Kunstentwicklung in gewissem Sinne der wissenschaftlichen Erklärung zugänglich sind.

Ich habe Ihnen als Ergebnis der geschäftlichen Sitzung noch mitzuteilen, daß der Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zu einer bleibenden Veranstaltung erhoben worden ist und daß die nächste Tagung im Jahre 1915 in Wien, die übernächste 1917 in Paris stattfinden soll. So schließe ich die Verhandlungen der II. Abteilung mit dem Danke an alle Beteiligten für ihre Mitarbeit und mit dem Wunsche: Auf Wiedersehen in Wien!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0344

Abteilung III

7. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Harnack

Ottokar Fischer:

Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung [1]

Zwischen künstlerischem Trieb und wissenschaftlichem Erkenntnisdrang bestehen scharfe Gegensätze, deren Intensität noch dadurch gesteigert wird, daß sowohl im Künstler als im Gelehrten beiderlei polare Strebungen wirksam sind. Ein Forscher hat sich von sachlichen Gesichtspunkten leiten zu lassen, zugleich soll er aber auch künstlerisches Ein- und Nachfühlungsvermögen besitzen: erst durch die Verquickung der zweierlei Veranlagung wird er befähigt, eine Dichtung in ihrem vollen poetischen Gehalt zu erfassen und sie in die richtige geschichtliche Beleuchtung zu rücken. Hiermit ist jedoch die wahre Antinomie im Berufe eines Literarhistorikers angedeutet, da in ihm Wissenschaft und Kunst in eines zu verschwimmen drohen. An die Scheide zwischen Geschichte und Philologie, zwischen Psychologie und Ästhetik, zwischen Einst und Jetzt gestellt, geraten die historischen Erforscher des Schrifttums in einen schmerzlichen Zwiespalt, da sie gegen das Überwuchern ihrer eingeborenen Instinkte auf der Hut sein müssen. Daher das Zwitterhafte, oft Verstimmende und Beklemmende, das sich durch Bekenntnisse mancher Künstler-Philologen und am deutlichsten durch die Entwicklung des „kentaurisch" veranlagten Friedrich Nietzsche belegen läßt.

Die künstlerischen Instinkte eines Literarhistorikers pflegen sowohl für die Behandlung als für die Auswahl eines zu erforschenden Gegenstandes richtunggebend zu sein. Sie führen zu der Bevorzugung eines Dichters, mit dem sich der Historiker geistesverwandt fühlt; sie rücken besonders

[1]) Das hier Abgedruckte ist nur ein Auszug aus dem Vortrag, der sich vollständig in der Zeitschr. für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Januarheft 1914, S. 96—108, findet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0345

solche Gestalten und Zeiten in das Gesichtsfeld des Forschers, die nicht fertig dastehen; helldunkle Farben, problematische Charaktere, der ahnungsreiche Hintergrund einer Dichtung sind besonders geeignet, die Aufmerksamkeit eines derartigen Forschers auf sich zu ziehen, vor allem aber: das nicht zu Ende Gesagte, alles Unnennbare, das der Einbildungskraft freien Spielraum überläßt, die großen Fragmente der Weltliteratur usw. Oder umgekehrt, man begleitet ein fertiges Erzeugnis in seine früheren Stadien zurück, man versucht in die Geheimnisse des Schöpfungsprozesses einzudringen, man konstruiert ein Urschema der Dichtung.

All diese Tätigkeiten bergen allerdings die große Gefahr willkürlicher Subjektivität, starker Hervorkehrung des persönlichen Moments, unwissenschaftlicher Kombinationslust und Phantastik in sich. Es ersteht daher dem Literarhistoriker die schwere Aufgabe einer Erziehung und Selbstzucht. Wo es sich um eine starke Forschung handeln soll, kommt es doch zu guter Letzt auf eine Scheidung von Erkenntnisdrang und Schaffenslust an. Es gilt die Losung, bei der Darstellung wissenschaftlicher Probleme den Künstler in sich nicht etwa zu verleugnen, sondern zu überwinden, damit die Intuition, das Gefühlsleben, das Reproduktionsvermögen der wissenschaftlichen Aufgabe dienstbar und fruchtbar gemacht werden könne. Als günstige Gelegenheit, die sich ansammelnden künstlerischen Nebentriebe in den Dienst des zu behandelnden Gegenstandes zu stellen, bietet sich die Übersetzertätigkeit an, bei der es ja auf ein Kräftemessen mit dem Original und doch auf eine freiwillige Subordination unter dasselbe ankommt. Dagegen ist die sich als erstklassige Kunst gebarende Kritik, d. h. die sogenannte künstlerische Kritik als eine Halbheit zu beurteilen, bei der es sich weder um reine Kunst noch um strenge Wissenschaft handelt. Es muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß der Literaturwissenschaft, der Kritik sowohl als der Geschichte, im Vergleiche mit fast allen Geisteswissenschaften (die Geschichte der Philosophie ausgenommen) eine Sonderstellung zukommt. Die Kunst, mit der sich der Literarhistoriker befaßt, ist die Wortkunst; sein eigenes Werkzeug nun sind aber wiederum Worte: daraus ergeben sich bedeutend größere Verwicklungen und Verlockungen als die, denen ein Historiker und selbst ein Kunsthistoriker ausgesetzt ist, daraus resultiert ein gut Teil Konflikte, die ein doppelt veranlagter und einer Einheit zustrebender Forscher zu erleben und zu bestehen hat.

Diskussion:

Herr Harnack: Die methodische Forschung bedarf auf dem Gebiet der Literaturgeschichte der Ergänzung durch den „künstlerischen Instinkt". Die methodische Forschung geht darauf aus, überall den wahrscheinlichsten Gang des schöpferischen Prozesses zu ermitteln; aus dem Bereich des Wahrscheinlichen kann sie sich nicht befreien. Im Leben ereignet sich aber tatsächlich in einzelnen Fällen auch das Unwahrscheinliche; besonders häufig aber im Leben und Schaffen des Künstlers, des Dichters. Der künstlerische Instinkt läßt den

Forscher erraten und ahnen, wo uns dann das Unwahrscheinliche im dichterischen Schaffen Tatsache geworden ist.

Herr Elsenhans: Zum Begriff des künstlerischen Instinkts: Die aus dem „künstlerischen Instinkt" heraus getroffene Entscheidung des Literarhistorikers zwischen verschiedenen Möglichkeiten ist unbewußt durch seine ganze bisherige Forscherarbeit mitbedingt. Es ist ein Zusammenarbeiten der Phantasie und des Denkens, bei welchem die Phantasie den rhythmischen Akt bestimmt. Der Begriff des Instinkts bringt dieses Mitwirken der vorausgegangenen Forschung und der Gewohnheit des methodischen Denkens zu wenig zum Ausdruck.

---

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0347

Richard Müller-Freienfels:

Das Ich in der Lyrik

Über das Problem des Ich in der Lyrik ist natürlich nicht zu sprechen, ohne daß, wenigstens in großen Zügen, eine Verständigung über das Wesen des Ich überhaupt vorausgegangen ist.

Nun weiß jeder, der sich je mit philosophischen Dingen beschäftigt hat, daß wir damit an eines der dunkelsten Probleme der ganzen Philosophie rühren, ein Problem, das in gleicher Weise die Metaphysik und Erkenntnistheorie wie die Psychologie beschäftigt hat. Jedermann von Ihnen weiß, wie sehr die Schätzung dieses mit drei Buchstaben bezeichneten, scheinbar so einfachen Begriffes geschwankt hat.

Während manche Erkenntnistheoretiker das Ich gleichsetzten mit der Welt schlechthin und die Möglichkeit eines Nichtich nur als Schöpfung des Ich gelten lassen wollten, haben andere das Ich überhaupt geleugnet. Machten jene die ganze Welt zum Subjekt, so machen diese alles zum Objekt.

Indessen nicht diese metaphysischen Fragen beschäftigen uns hier, sondern nur das Ich als psychologisches Problem. Freilich, wenn wir die Psychologen befragen, so finden wir, daß die Einigkeit unter ihnen nicht viel größer ist als die unter den Metaphysikern. Denn jene metaphysischen Fragen spielen auch hier herein und kehren wieder unter der anderen Fragestellung des Psychologen. Auch hier haben wir Denker, die alle Bewußtseinsphänomene als objektiv, und solche, die alle als subjektiv fassen wollen. Aber beide begehen den logischen Fehler, daß sie einen Begriff ohne Gegenbegriff bilden, wodurch er in sich selber hinfällig wird. Von ichhaften Dingen zu reden hat nur Sinn, wenn man ihnen nicht ichhafte entgegenstellt, und wir müssen darum versuchen, unter den psychischen Phänomenen das Ich von allem, was nicht dazu gehört, zu sondern.

Eine wichtige Klärung hat das Ichproblem durch die Untersuchungen K. Österreichs erfahren, der sich bemüht hat, innerhalb der Bewußtseinsphänomene die „ichhaften" von den „nichtichhaften" zu sondern. Und zwar kommt er, kurz gesagt, zu dem Ergebnis, daß vor allem das Gefühl, ferner die Funktionen des Wahrnehmens, Vorstellens usw. ichhafter Natur sind, während er die Inhalte des Wahrnehmens, Vorstellens, die Begriffe, als objektiv bezeichnet. Ichhaft sind also vor allem die Gefühlserlebnisse. Der Vorstellungsinhalt dagegen wird zum Unterschied davon als die Persönlichkeit bezeichnet.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0348

Ich schließe mich hier im wesentlichen der Formulierung Österreichs an, nur daß ich seine Scheu, den Körper als Träger des Ichgefühls anzusehen, nicht teilen kann.

Ich unterscheide also erstens das Ichgefühl, das Substrat alles unseres Erlebens, das an sich unbestimmt ist und sich immer gleich bleibt; zweitens die Persönlichkeit oder die Ichvorstellung, die man auch den Ichbegriff nennen könnte.

Um dieses Ich als Vorstellung oder als Begriff handelt es sich bei unseren Untersuchungen. Dieses allein ist wandelbar, das Ich als fühlendes Substrat ist immer das gleiche.

Die Persönlichkeit also ist ein Begriff, und zwar ein sehr wenig abgegrenzter, sehr wenig konstanter, vielmehr ein ewig wechselnder. Die Konstanz beruht eigentlich nur in der Beziehung auf einen bestimmten Körper und in einer gewissen potentiellen Einheit der Gedächtnisinhalte. Im übrigen wechselt die Persönlichkeit beständig. Sie wissen alle aus eigener Erfahrung, daß man in bestimmten Situationen, in bestimmter Gesellschaft ein ganz anderer Mensch ist. Ein Fürst ist nicht immer Fürst, ein Professor nicht immer Professor, sondern wenn sie mit ihrem Kinde spielen, sind sie nur Vater; wenn sie auf die Jagd gehen, sind sie nur Jäger, vergessen vollkommen den Rest der Persönlichkeit. Ebenso ist es, wenn wir bewußt eine Rolle spielen auf dem Maskenfest, auf der Bühne usw. Hier vergessen wir auch den gewöhnlichen Vorstellungsinhalt der Seele. Die Einheit der Persönlichkeit nun beruht nur darin, daß eben jederzeit das Ichgefühl, das Körperbewußtsein das gleiche bleibt und daß jederzeit der gewöhnliche Persönlichkeitsbegriff wiedergewonnen werden kann. Dies ist auch der Unterschied solcher Zustände, in denen wir unsere gewöhnliche Persönlichkeit vergessen, von den pathologischen (bei Geisteskranken, die sich als Gott, als Kaiser usw. fühlen), daß hier gleichsam der Rückweg ins gewöhnliche Durchschnittsdasein nicht gefunden werden kann, weil die Verbindung durchschnitten ist.

Halten wir also die Tatsache fest, daß sich unser Ich als fühlendes, erlebendes Substrat mit allen möglichen Persönlichkeitsvorstellungen überziehen kann, wie ein Mannequin mit Kleidern. Was wir unsere Persönlichkeit nennen, ist sozusagen nur der Alltagsrock des Ich, derjenige, den wir meistens tragen. Im übrigen sind so unendlich viele Modifikationen möglich, daß wir kaum je sagen können, wir sind ganz wir selbst, es ist nichts Fremdes in uns. Jeder andere Mensch, mit dem wir in Beziehung treten, jede neue Lebenslage nötigt uns bereits zu gewissen veränderten Stellungnahmen, und so ist der Übergang zu solchen Zuständen, wo wir nicht mehr ganz wir selbst sind, zu solchen, wo wir uns ganz verwandelt fühlen, schwer festzulegen.

Ich bitte Sie dabei, die Worte Maske, Rolle usw. nicht in tadelndem Sinn zu fassen, wie wir das im Leben oft tun, um ein Affektieren, etwas Gewolltes und Gemachtes zu bezeichnen. — Wir spielen eigentlich immer eine Rolle, die nie ganz unser Ich umfaßt und in tausend Möglichkeiten variiert zu fremden Rollen hinüber. Wir spielen eine andere Rolle, tragen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0349

eine andere Maske, wenn wir im Familienkreis, wenn wir im Beruf, wenn wir im Salon uns befinden. So ist auch unsere gewöhnliche Persönlichkeit eine Rolle, und ein prinzipieller Unterschied besteht nicht, ob wir uns als uns selbst oder als jemand anders fühlen.

Das Thema unserer Untersuchung ist danach formuliert dies, daß wir fragen: Welche Persönlichkeitsvorstellung schwebte einem Dichter vor, wenn er Ich sagte?, und zweitens: Welche Persönlichkeitsvorstellung haben wir, wenn wir Gedichte, die in Ichform geschrieben sind, lesen? Wir verfahren dabei rein phänomenologisch, d. h. nicht genetisch. Wir sehen von der Entstehung des Gedichtes ab, wie wir sie aus Briefen oder anderen direkten oder indirekten Zeugnissen erschließen. Wir halten uns rein an das fertig vorliegende Gedicht, so wie es der Dichter uns vorlegen wollte.

*

Unser Untersuchungsgebiet ist zunächst das: Welche Rolle spielt die Persönlichkeit eines Dichters in seiner Lyrik? Deckt sich das Ich, das in seiner Lyrik spricht, mit seiner Persönlichkeit? Es ergibt sich aus der Analyse dieses Begriffes, daß das gar nicht möglich ist. Das Ich der Lyrik Goethes ist nicht der Geheimrat und Minister von Sachsen-Weimar. Es versteht sich von selber, daß niemals, wenn einer „ich" sagt, er damit die ganze Fülle von Beziehungen mitdenken kann, die potentiell darin enthalten sein könnten. Stets ist der Ichbegriff in der Lyrik vereinfacht, schematisiert, in bestimmtem Sinne umgebildet.

Man hat nun gewöhnlich die Lyrik nach der Ichform, die darin spricht, unterschieden als „Ichlyrik", „Maskenlyrik" und „Rollenlyrik", deren Unterschiede in den Worten ausgesprochen liegen. Indessen ist es nach unseren bisherigen Ausführungen klar, daß ein prinzipieller Unterschied nicht vorliegt und daß jene Unterscheidung gewisse praktische Werte hat, aber für feinere Zwecke viel zu grob ist.

Wir wollen daher eine andere, schärfere Unterscheidung einführen, und zwar eine Reihe von Typen lyrischer Dichtungen aufstellen nach dem Umkreis und der Spezifizierung der darin sprechenden Persönlichkeit. Meine Untersuchung ist dabei rein psychologisch; Wertungen gebe ich zunächst nicht. Dabei sind wir natürlich beim Dichter in der Regel darauf angewiesen, Schlüsse aus seinen Werken zu ziehen, wie er sich selber sah; doch liegt in den meisten Fällen die Sache ziemlich klar, außerdem haben wir auch mancherlei Selbstzeugnisse.

Es gibt verschiedene Typen der Ichdarstellung. Die nächstliegende ist die der individuellen Lyrik. Hier spricht ein bestimmtes Individuum zu Leuten, bei denen es eine gewisse Bekanntschaft mit seiner Person voraussetzt. So meint z. B. Horaz (auch Klopstock) sehr oft wirklich seine Persönlichkeit. Er bringt seine ganz individuelle Persönlichkeit und ihre Beziehungen in seine Lyrik hinein, er nennt die Freunde oder die Geliebte mit Namen, wie wir auch das Ich seiner Lyrik mit dem bürger-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0350

lichen Namen des Dichters decken können. — Indessen ist diese Art der Dichtung in neuerer Zeit etwas aus der Mode gekommen, und an Stelle der individuellen Persönlichkeit spricht die typische.

*

Nun gibt es viele Stufen, in denen die Typisierung auftreten kann. Die erste Stufe wäre etwa die, wo nicht mehr das Individuum, sondern „der Dichter" spricht. Dieses Ich ist schon etwas typisiert, hat aber noch immer gewisse persönliche Züge. Dieses Ich findet sich zum Beispiel in der Lyrik Heines:

„Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder."

Es ist hier „der Dichter", von dem gewisse Züge ausgesagt werden, die jedoch der Leser durchaus als typisiert empfindet. Man hat die Vorstellung, es sei nicht unbedingt Heine selber, sondern ein gewisses schematisches Bild von ihm. Bestimmte Namen werden nicht genannt oder nur ganz selten. Es ist „der Dichter", der ja besonders in der Lyrik um die Mitte des 19. Jahrhunderts oft etwas kokett sich vordrängt.

Geht die Typisierung weiter, so kommen wir zu jener Stufe, die ich als die Stufe des „Allgemein-menschlichen" bezeichne, wo nur „der Mensch" schlechthin spricht, wo nichts Individuelles von dem sprechenden Ich ausgesagt wird. So sind die Gedichte Goethes vielfach. In seinen schönsten Liedern spricht häufig ein Ich, mit dem sich jeder ohne weiteres identifizieren könnte, von dem nur ganz allgemeine Züge gegeben sind.

„Ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist."

Ja, diese Generalisation kann noch weiter gehen. Sie kann die Grenzen des Menschlichen überhaupt verlassen, kann sich, was bei Mystikern oft vorkommt, mit Gott, mit dem All eins wissen. Das Ich wird zum kosmischen, metaphysischen Ich ausgeweitet. Ein interessanter Typus dafür ist aus älterer Zeit etwa Angelus Silesius, aus der Gegenwart der Lyriker Mombert, dessen Lyrik vielfach als völlig wahnsinnig bezeichnet wird, weil man nicht versteht, das Ich dieser Dichtungen in seiner ganzen Ausweitung zu fassen. Es ist ja ein Grundzug aller Mystik, daß das principium individuationis aufgehoben zu sein scheint, psychologisch gesprochen: daß eine individuelle Persönlichkeitsvorstellung überhaupt nicht im Bewußtsein, nicht einmal im Randbewußtsein sich befindet.

Ich gebe Ihnen ein aufs Geratewohl herausgegriffenes Lyrikon Momberts, das ich Sie jetzt nicht auf seinen ästhetischen Wert abzuschätzen, sondern nur unter dem hier entwickelten Gesichtspunkte zu betrachten bitte. Es ist ein Fragment aus dem Buche: Die Schöpfung.

Als noch nichts war und nichts stand,
Lag schon darüber meine große Hand.
Denk ich an jene große Zeit,
Stürzt mir mein Herz ins Meer von Seligkeit,
Daß große Sonnen heiß dicht drüber schweben
Und mir mein Schöpferglück zu fühlen geben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0351

Ähnlich ist es bei Rilke, wo auch das Ich den Kreis des Menschlichen verläßt:

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
Die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
Aber versuchen will ich ihn.
Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
Und ich kreise jahrtausende lang,
Und ich weiß noch nicht, bin ich ein Falke, ein Sturm,
Oder ein großer Gesang.

Wieder ein anderer Typus ist der des idealisierten Ich. Hier handelt es sich nicht um das Ich, das der Dichter wirklich ist, sondern um das, was er sein möchte; es hat die gleichen Züge, wie der Dichter selbst, nur gesteigert, veredelt, vergrößert. Wir haben ein solches Ich in der Zarathustralyrik Nietzsches, wo dieses idealisierte Ich sogar einen besonderen Namen bekommen hat. Überhaupt spielt dieses idealisierte Ich in der modernen Lyrik eine große Rolle. So hat Dehmel einmal ausgesprochen, daß es eine Torheit sei, wenn man das Ich seiner Lyrik mit seinem bürgerlichen Ich gleichsetze, daß ihm vielmehr ein Edelmensch vorschwebe, der aus seiner Lyrik spräche.

Neben diesen Arten des Ich, die eher eine Ausweitung des Persönlichkeitsbegriffes darstellen, steht eine andere, die zwar auch von der gewöhnlichen Persönlichkeitsvorstellung abstrahiert, aber dann doch wieder eine Spezifikation vornimmt: das spezialisierte Ich. Hier spricht das Ich aus einer ganz bestimmten Situation heraus. So dichtet Goethe als Jäger:

„Im Felde schleich ich still und mild" usw.

Es ist hier der Dichter, der spricht, aber nicht als Dichter, sondern als Jäger. Seine Persönlichkeit ist einerseits generalisiert, und wiederum spezialisiert.

Nun ist es ganz offenbar, daß von hier aus zu der unzweifelhaften Maskenlyrik nur ein Schritt ist. Man kann sogar im Zweifel sein, ob dieser Jäger nicht schon eine Maske ist. Es braucht ihm nur ein Name gegeben zu werden, also Robin Hood z. B., und wir haben es mit einer Maske zu tun. Man sieht, es ist ein schrittweiser Übergang zwischen Ichlyrik und Maskenlyrik.

Und ist man einmal so weit, so kann natürlich auch der weitere Schritt getan werden, daß mehrere Iche sich dialogisch zu einander stellen, wofür ja die Literatur Beispiele genug hat. Diese beiden Ichvorstellungen können unbestimmt sein, in derselben Seele. So ist es z. B. in der wundervollen Chanson von Maeterlinck:

Et s'il revenait un jour,
Que faut-il lui dire?
— Dites lui, qu'on l'attendit
Jusqu' à s'en mourir.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0352

Hier sprechen zwei Stimmen, die vielleicht in der Seele des Dichters sind. Der alte Tolstoi, der sich nicht die Mühe geben wollte, sich über diese von Maeterlinck nur angedeuteten Dinge klar zu werden, hat darum diese wunderbare lyrische Blüte mit groben Muschikfäusten zerzaust und völlig unklar gescholten.

Von diesem Lyrikon aus ist dann ein rascher Schritt zu der ausgesprochen dialogischen Lyrik, wo mehrere deutlich unterschiedene Personen sprechen, wie im Horazischen: „Donec gratus eram tibi." . . . .

Jedenfalls ist es sicher, daß die traditionelle Einteilung in Ichlyrik, Maskenlyrik, Rollenlyrik keinen prinzipiellen Unterschied gibt, da in den meisten Fällen, wo der Dichter „ich" sagt, bereits eine Umbildung seines Persönlichkeitsbegriffes vorliegt.

Andererseits genügt die Einteilung keineswegs, alle die verschiedenen Stufen der Ichdarstellung zu erfassen, und auch unsere Aufzählung konnte natürlich nur eine Anzahl besonders markanter Fälle herausheben.

Dabei sei noch bemerkt, daß die einzelnen Dichter nicht bloß in einem jener Ichtypen gedichtet haben, sondern daß sie je nachdem ganz verschiedene Arten gepflegt haben. So gibt es von Goethe neben den ganz generellen auch ganz individuelle.

Trotzdem lassen die meisten Dichter sich fast ganz der einen oder der anderen Art zuordnen.

*

Wie nun stellen sich diese Probleme vom Standpunkt des Genießenden dar? Das psychologische Grundphänomen, das überhaupt erst ein ästhetisches Genießen möglich macht, ist das Phänomen des „Miterlebens". Das heißt, wir haben die Fähigkeit, in unserem Ich die Erlebnisse anderer sympathisch mitzuerleben, also gleichsam die Persönlichkeit des anderen unserem Ich überzuziehen wie ein Kleid und nun aus jener Rolle heraus zu erleben, ein Phänomen, das auch von der Möglichkeit des poetischen Schaffens vorausgesetzt wird. Man hat für diese psychologische Tatsache den Begriff „Einfühlung" geprägt, der sehr beliebt geworden und gerade dabei ist, ein Modewort auch bei ganz unwissenschaftlichen Leuten zu werden. Er ist bequem als Schlagwort, hat aber, wie Schlagwörter meistens, den Nachteil, nur unvollkommen den Tatbestand zu beschreiben. Denn es ist keineswegs immer so, wie das Wort es suggeriert und wie seine Verwender, Th. Lipps z. B., es auch theoretisch verfochten haben, daß, wenn ich fremde Gefühle miterlebe, ich nun wirklich mit meinem Ich in dem anderen drinsteckte. In Wahrheit gibt es hier große Mannigfaltigkeit. Es kann in der Tat zuweilen so weit kommen, daß ich mich selbst vergesse und das Gefühl habe, das Objekt sei eins mit meinem Subjekt. Aber es gibt auch sehr viele Fälle, wo ich durchaus meines Selbst mir bewußt bin und doch fremde Gefühle miterlebe.

Ich bezeichne mit vom Theater entnommenen Ausdrücken diese beiden Stellungnahmen als die des Mitspielers und die des Zuschauers. Als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0353

Mitspieler vergesse ich meine eigene Existenz, erlebe alles aus der Rolle Fausts oder Egmonts heraus, als Zuschauer dagegen bin ich mir meiner Existenz durchaus bewußt, erlebe aber trotzdem die Gefühle der anderen mit. Ja, ich fühle die fremden Gefühle mit, und fühle doch zugleich noch über die Gefühle des anderen. Das, was wir Mitleid nennen, ist in Wahrheit in der Hauptsache kein Leiden mit dem anderen, sondern ein Leiden über das Leiden des anderen, was allerdings das Mitleiden als Vorbedingung voraussetzt.

Die Frage nun, die uns hier vor allem zu beschäftigen hat, ist die: Wie hat der Genießende das im Gedicht ausgesprochene „Ich" zu realisieren? Welche Persönlichkeit hat das Gedicht zu erleben? Der Genießende als solcher oder in der Maske des Dichters? Soll ich Mitspieler oder Zuschauer sein?

Mit anderen Worten: Welche Vorstellung ist die adäquate, wenn ich lese:

„Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel"?

Muß ich mir da den schwäbischen Pfarrer Mörike vorstellen oder mich selber? Oder muß ich, was durchaus möglich ist, das Ich des anderen mir vorstellen und daneben doch meiner selbst ganz klar bewußt sein?

In gewisser Weise beantwortet sich die Frage ziemlich einfach: man muß je nach dem Gedichte verfahren. Also bei Gedichten der individuellen Gattung, wie von Horaz und Klopstock, ist die adäquate Auffassung die, daß man womöglich sich den Dichter selber denkt. Sie setzen eine gewisse Bekanntschaft mit der Persönlichkeit des Dichters voraus.

Nehmen Sie als Beispiel die bekannte Ode:

„Exegi monumentum aere perennius" . . .

Hier gibt der Dichter selber ja Anhalte, wer er ist, wenn er davon spricht, daß er das äolische Lied nach Italien gebracht habe.

Bei anderen dagegen ist ein Wissen um den Dichter nicht nötig, ja schädlich. Bei manchen Gedichten Rilkes liegt gerade in der völligen Unbestimmtheit des Ich der Reiz.

Man würde also zu vermuten geneigt sein, individuelle Gedichte müßten individuell, generelle aber generell gelesen werden. Im übrigen liegt ein prinzipieller Unterschied nicht vor für den Genießenden; ob er sich das Ich in den Goetheschen Versen:

„Laßt mich nur in meinem Sattel gelten" usw.

als Hafis oder Goethe oder ein abstraktes Ich vorstellt, möchte keinen Unterschied machen; aber eine gewisse Entäußerung seiner Persönlichkeitsvorstellung, wie er sie gewöhnlich hat, muß er auf jeden Fall vornehmen, und es ist da gleichgültig, welche es ist. Wenn ich mich einmal maskiere, so ist es nachher unwesentlich, welche Maske ich nehme. Es bleibt die Tatsache der Maske überhaupt. Eine gewisse Umschaffung der eigenen Persönlichkeitsvorstellung ist bei jedem lyrischen Gedichte notwendig.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0354

Aber so einfach ist die Sache nicht. Es gibt nicht bloß eine Art Lyrik zu lesen. Man kann sehr wohl individuell entworfene Gedichte generalisierend lesen und typische Gedichte individuell.

Ich kann mir bei dem Goetheschen Gedicht: „Ich ging im Walde so für mich hin" Goethe selber denken, ich kann ein ganz verschwommenes drittes Ich mir vorstellen, ich kann auch mich selber einfach als handelnd denken.

Es kommen da Gewohnheiten, vielleicht auch angeborene typische Unterschiede in Betracht, indem der eine alles subjektiv, der andere alles mehr objektiv nimmt.

Aus allen bisherigen Untersuchungen können wir den Schluß ziehen: es gibt überhaupt kein einheitliches Schema, in das man alle Lyrika pressen könnte. Die Ichvorstellung kann außerordentlich verschieden sein, sie ist überhaupt durchaus sekundär, die Hauptsache ist, daß mein Ich, der Träger meiner Gefühle, erregt wird. Welche Vorstellung dabei mir vorschwebt, ist durchaus nebensächlich.

Das Bewußtsein „Tua res agitur" stellt sich überall dort ein, wo unser Gefühl in der nötigen Stärke erregt wird. Es kommt auf die Intensität, nicht auf die Qualität des Erlebens an. Die Hauptsache ist, daß überhaupt etwas erlebt wird, und zwar stark und tief erlebt wird; im Namen welcher Persönlichkeitsvorstellung das geschieht, tut wenig zur Sache. Daß ein Dichter uns mitreißt, darauf kommt es an, auf welche Weise er das tut, ist nebensächlich. Ob er mich in seinem eigenen Namen mitreißt, ob er ein abstraktes Ich mir darbietet, das auch meines sein kann, alles das kommt erst in zweiter Linie in Betracht.

Es fragt sich nun, wenn die Persönlichkeitsvorstellung durchaus sekundär ist, warum die Dichter so oft Masken vorgenommen haben.

Das kann persönliche Gründe haben: es kann unangenehm sein, gewisse Gefühle im eigenen Namen auszusprechen. Es kann auch eine Anregung durch andere die Veranlassung gewesen sein für das Gedicht, so daß das Erlebnis von vornherein sekundär war; die Entstehungsgeschichte würde das begründen.

In den meisten Fällen wird es so sein, daß sich der Dichter gewisse Vorteile verspricht, die seiner Darstellung Farben und Relief geben. So ist es gar kein Zweifel, daß jene Stimmungen der Einsamkeit und edlen Resignation, die C. F. Meyer seinem Hutten unterlegt, dadurch größer und erhabener wirken, daß er sie jener bekannten edlen Persönlichkeit unterlegt, als wenn er sie im eigenen, des damals ganz unbekannten Züricher Dichters Namen gesprochen hätte.

*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0355

Zum Schluß möchte ich noch eine praktische Frage erörtern, nämlich die: Wie soll sich in der Frage des Ich die ästhetische Interpretation verhalten?

Eines ist sicher, daß sie sich zunächst darüber klar zu werden hat, ob es in der Intention des Dichters lag, daß das Ich individuell, generalisiert oder als Maske gefaßt werde. Denn viele jener grotesken Mißverständnisse, daß man den Dichtern des abstrakten, mystischen Ich völlige Verrücktheit, denen des idealisierenden Ich Größenwahnsinn vorgeworfen hat, erklären sich aus der Unklarheit im Punkte des Ich.

Nun haben wir ja eine sehr ausgedehnte Wissenschaft, die Literaturgeschichte, die uns die Möglichkeit an die Hand gibt, für das Ich der Lyrik in den meisten Fällen eine ganz bestimmte Persönlichkeitsvorstellung einzusetzen. Das ist, wie gesagt, für viele Gedichte unumgänglich nötig. Ohne eine gewisse Kenntnis von Klopstocks Leben ist seine Ode „Der Züricher See" nicht ganz zu verstehen, obwohl ihr Gefühlsschwung uns auch so mitreißen kann.

Doch nicht immer ist das Wissen um die Persönlichkeit des Dichters von Gewinn. Kennt man gründlich das Leben eines Poeten, so ist es kaum möglich, gewisse Vorstellungen seiner Persönlichkeit auch solchen Gedichten unterzulegen, die ganz deutlich generalisierten Charakter haben. So ist es mir fast unmöglich, Goethesche Gedichte ganz von der Beziehung auf Goethes Persönlichkeit zu trennen, auch da, wo das Gedicht selbst gar keinen Anlaß dazu gibt. Dies kann von großem Schaden sein, wenn die Persönlichkeit derart ist, daß sie unsympathische Züge enthält. So hat vielen Lesern die Kenntnis der Persönlichkeit Heines die Freude an seiner Dichtung völlig verdorben. Ich erinnere z. B. an Victor Hehn. Dieser feine Goethekenner bricht angesichts des Heineschen Gedichtes „Du bist wie ein Blume" in die Worte aus: „Heine und beten!" — Hier hat also die Kenntnis der Persönlichkeit des Dichters den Genuß völlig zerstört.

Besonders gefährlich ist die allzu genaue Kenntnis des Lebens des Künstlers, wenn es sich um das Verständnis „des idealisierten Ich" handelt. Nehmen wir also an, daß uns einer aufs genaueste nachweist, daß Nietzsche in seiner Persönlichkeit nicht jener starke und helle Held war, als welcher er im Zarathustra spricht. Hier wird dann dem Willen des Künstlers gerade entgegengearbeitet, wenn man das, was er bewußt emporgehoben hat, wieder herabzieht. Ein solches Verfahren würde dem eines Mannes vergleichbar sein, der die Marmorstücke sammelte und wieder aufklebte, die vom Künstler sorgfältig abgeschlagen sind, um eine schöne Statue zu erzielen.

Das also sind Fälle, wo die literaturhistorische Kenntnis dem Genusse schaden kann, indem sie den Intentionen des Dichters entgegenwirkt.

Darum soll aber der Wert der Literaturgeschichte nicht gering geschätzt werden. Er scheint mir, was unser Thema angeht, hauptsächlich darin zu liegen, daß sie die Möglichkeit schafft, alle die Partial-Ich-Vorstellungen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0356

wie sie in den einzelnen Gedichten sich manifestieren, zusammenzufügen, um daraus jene Gesamtanschauung einer Dichterpersönlichkeit zu erbauen, als welche etwa die Persönlichkeit Goethes zu jenem Heros in unserer Kultur geworden ist, der die Persönlichkeit ganzer Nationen entscheidend beeinflußt hat.

Diskussion:

Herr von Peter: Ich glaube, daß beim Dichter eine bewußte Abstraktion im Verhältnis zu seiner Dichtung nicht vorliegen muß, sondern daß es sich im lyrischen Gedicht oft um den ursprünglichen Ausdruck des empirischen Ichs handelt; es muß beim Vorgang des künstlerischen Schaffens nicht der Wille vorhanden sein, dem ungestalteten Stoff eine Form zu geben, sondern oft wird das Gedicht die spontane, dem Erleben des Dichters adäquate Äußerungsform sein.

Wie wäre ein Phänomen wie Paul Verlaine erklärlich, wenn die Fähigkeit zur künstlerischen Gestaltung des Ausdrucks, das Geschenk der Natur an den Künstler, im Schmerz, wie Tasso sagt, mit Melodie und Rede zu sagen, wie er leidet, wenn mit einem Worte die Kunst der Lyrik aus dem empirischen Ich nicht emanieren könnte, wenn stets der Dichter in Distanz zu sich treten, zu seinem Objekte sich machen müßte!

Die Tatsachen der Völkerkunde lehren, daß Rhythmus und Metrum als Urerzeugnisse geistiger Tätigkeit auftreten. Rhythmische Ordnung entspringt einer der originellsten Anlagen des Menschengeistes und ist vielleicht der ursprünglichste Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft. Mit unbedingter Notwendigkeit gehört zur Poesie nicht der Reim, selbst nicht der Vers, nur der Rhythmus. Beweis hierfür ist auch die Kunst des „vers libre" bei den modernen Symbolisten. (Vgl. hierzu Dessoirs „Ästhetik".)

Was das Verhältnis des Dichters zu seinem Leser betrifft, so glaube ich, daß gerade der Dichter, der ohne irgendwelche Abstraktion und Typisierung sein empirisches Ich in sein Gedicht hineinjubelt und hineinklagt, am ehesten verstanden wird: „Il n'y a d'espèce humaine que par la commune misère des âmes individuelles", sagt Sully Prudhomme im „Testament poétique".

Auf die pädagogische Anmerkung des Vortragenden möchte ich erwidern, daß nach meiner Ansicht irgend eine Beziehung der Lyrik, ja ganz allgemein irgend eine, wenn auch noch so entfernte Beziehung der Kunst zur Pädagogik überhaupt nicht in Betracht gezogen werden kann; denn ich glaube, daß „Erziehung" durch die Kunst so unmöglich ist, wie Erziehung zur Kunst; daß auch hier das Wort Plotins gilt, daß nur das sonnenhafte Auge die Sonne erschaut.

Herr Müller-Freienfels: Der Herr Vorredner hat an meinem Vortrag vorbeigeredet, vielleicht nicht ganz ohne meine Schuld, da die ihm zur Verfügung gestellten Thesen in ihrer Kürze wohl das Mißverständnis heraufgeführt haben. Meine Untersuchungsweise war mit Absicht nicht genetisch, sie wollte nur über die Gedichte sprechen, wie sie wirklich vorliegen, wie der Autor sie uns hat geben wollen, nicht also über dessen Persönlichkeit als Schöpfer, sondern jenes Ich, wie er es aus seiner empirischen Persönlichkeit herausdestilliert und in seiner Poesie gestaltet hat. „L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout!" Man muß

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0357

einmal die Gedichte so nehmen, wie sie sind, nicht immer künstlich die Nabelschnur wieder anknüpfen wollen, die der Dichter selber zerschnitten hat. Der Dichter wollte uns die Werke als gerundete, in sich geschlossene Gebilde darbieten; die zuweilen etwas übereifrige Literaturwissenschaft will aber diese Geschlossenheit nicht gelten lassen. Meine Betrachtungsweise nun will sich nur an die Werke selber halten, will die Werke, nicht die Dichter untersuchen; und ich glaube gerade gezeigt zu haben, daß diese Betrachtung bei vielen Dichtungen notwendig ist, während in anderen Fällen auch die Verknüpfung mit der Persönlichkeit des Schöpfers Gewinn für die ästhetische Betrachtung erbringen kann. Daß genetisch die Persönlichkeit des Dichters der Mutterboden ist, aus dem die Gedichte erwachsen, das zu bestreiten ist mir natürlich gar nicht in den Sinn gekommen. Ich frage nur, welche Umformungen hat dieses Ich erfahren, und zeige dabei, wie verschieden sich da die einzelnen Fälle stellen können. Auch die Literaturwissenschaft muß einen Schritt machen, den die Kunstwissenschaft schon lange gemacht hat, sie muß die Werke selber mehr ansehen, statt der Personen, die sie geschaffen haben.

Herr Martens: Die „Ich"-Form bei lyrischen Gedichten kann auch — nach meiner Meinung öfter als nicht — durch dichterisch-technische Rücksichten bestimmt werden. Wenn wir erwägen, daß unsere inneren Erlebnisse zum großen Teil unsagbar und durch Sprache nicht (viel eher noch durch Musik) auszudrücken sind, so muß der Lyriker z. B. zur Schilderung der äußeren Verhältnisse (Reize) greifen und zeigen, wie sie auf das „Ich" wirken, um so die Reflexwirkung im Leser entstehen zu lassen.

Herr Moog: Man müßte etwa unterscheiden die äußere Persönlichkeit, das innere seelische Ich des Dichters und das im Kunstwerk dargestellte gegenständliche Ich. Die Beziehungen des dargestellten Ich zu der äußeren Persönlichkeit sind allerdings oft schwach, stärker aber die zu dem inneren Ich. Das Ich stellt sich auch bei demselben Dichter oft in der verschiedensten Weise dar, namentlich bei verschiedenen Zeitperioden desselben Dichters (vgl. meine Arbeit über „Das Verhältnis von Natur und Ich in Goethes Lyrik", Gießener Diss. 1909).

Die antike Lyrik ist ihrem wesentlichen Charakter nach durchaus typisch, nicht individuell zu nennen. Horaz arbeitet in seinen Oden oft, selbst wo er scheinbar persönliche Verhältnisse berührt, mit ganz typischen aus dem Griechischen entnommenen Motiven, und mitunter könnte man durch bloße Veränderung der Eigennamen dasselbe Gedicht auch auf einen anderen Dichter beziehen. Bei Goethe aber sind die subjektiven Beziehungen zu anderen Personen oder zu ästhetischen Gegenständen viel mehr ein Grunderlebnis, und dieses Subjektive gerade ist so vertieft, daß es eine gewisse objektive, allgemein-menschliche Bedeutung gewinnt, während in der Lyrik des Horaz eben das Typische das Erste ist und eine scheinbare Individualisierung dann nur in Einzelheiten der äußeren Form hervortritt.

Es müßte durch mannigfache vergleichende Studien festgestellt werden, wie sich das Ich in lyrischen Gedichten bei verschiedenen Dichtern und zu verschiedenen Zeiten darstellt; das wäre eine Aufgabe der Psychologie der Literatur.

Herr Wolff: Die zur Erörterung stehende Frage läßt sich nur auf entwicklungsgeschichtlichem Wege befriedigend beantworten. Erfreulicherweise gibt Herr Müller-Freienfels der früher herrschenden Auffassung, daß alle Lyrik allge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0358

mein-menschliche Gefühle ausdrücken müsse, den Abschied. Um so erstaunlicher ist, daß er gerade Goethe, den individuellsten Lyriker, vorherrschend als Vertreter jener allgemein-menschlichen Gefühle hinstellt. Nicht unser kleines Ich dürfen wir im lyrischen Genuß suchen, sondern die reiche Persönlichkeit des Dichters, in die uns die Macht des Gesanges transfigurieren muß.

Herr Spiero: Ich glaube, eine Anzahl der Widersprüche zwischen den Vorrednern lösen zu können, wenn ich das Problem vereinfache. Herr Müller-Freienfels hat ein Wort Dehmels angeführt, aus seinen Gedichten spräche ein Edelmensch, den er sich vorstelle, nicht er selbst. Übersetzen wir diesen Ausspruch eines großen Dichters in unsere gewöhnliche Sprache, so heißt das: Der Mensch ist in der dichterischen, d. h. wirklich dichterischen Schöpfung ein gesteigertes Ich. Weil das in Heines Gedicht „Du bist wie eine Blume" fehlte, hat das Gedicht auf Viktor Hehn nicht gewirkt; nicht deshalb, weil Hehn Heine nicht leiden konnte. Und auf der anderen Seite muß ich gegen Herrn Wolff sagen, daß ich Goethes „Lied an den Mond" voll mitempfinden kann, ohne von Frau von Stein eine Ahnung zu haben. Das gesteigerte Ich des Dichters muß das Ich des Hörers steigern können.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0359

Helene Herrmann:

Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht

Ich will über die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht sprechen, das heißt nicht etwa über die Zeit, sofern sie die Aufnahme eines lyrischen Gedichtes möglich macht, sondern über die Zeit, wie sie im lyrischen Gedicht selber als verfließend dargestellt wird. Eine solche Erörterung setzt zunächst eine Definition des lyrischen Gedichtes voraus. Ich gebe zuerst ein Beispiel und hoffe daraus die Definition abzuleiten.

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie.

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire,
Du mal et du bien . . .
Oh la triste histoire!

Je suis un berceau,
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, Silence!

Das Gedicht enthält nur dies: hilfloses, ganz müdes Sichverlorenfühlen an ein unbekanntes Etwas, eine grenzenlose Traurigkeit. Dies ist aber dinglich verkörpert durch die Art des Sagens selbst: lauter kindlich einfache Sätze vom gleichen Typ, verbindungslos aneinandergereiht, durch einen parallelistischen Bau sich im Gleichgewicht haltend, zuweilen in wiegenliedartig-lallender Wiederholung: „Dormez tout espoir, dormez toute envie". Am Schluß der zweiten Strophe ein Ausruf, der sich hilflos, jedes Begreifens unfähig, zu wundern scheint. In der letzten Strophe am Schluß etwas, das wie ein Seufzer austönt. Die Reimklänge, die immer wiederkehren, n o i r, esp o i r, v o i r, mém o i re, hist o i re, haben etwas Wehlautartiges. Dies wird noch besonders unterstützt im Schlußvers der zweiten Strophe durch die beiden ziehenden i in „oh la tr i s te h i s toire". Das Ganze aber ist in sich geschlossen durch einen dreistrophigen Aufbau, der entfaltet, steigert, zusammenfaßt, ist begrenzt durch die zwei Bilder am Anfang und am Schluß, die in diesem sonst bildlos hingesagten Gedicht den Sinn ballen. Durch diese Gestaltung aber wird das Gedicht die reine, losgelöste Verdinglichung eines geistigen Lebenszustandes, die Objektivierung eines seelischen Soseins. Dies allein erleben wir, wir suchen n i c h t nach der Seele hinter dem Gedicht, die dies bekennt, an deren Gefühl das noch hinge. Gewiß ist Personalität in diesem Gedicht, eine Geistigkeit, die

diesen Zustand so gestaltet und gegen das Leben abgeschlossen hat. Aber eben nur in der Formung selbst ist sie fühlbar. Das Gedicht ist kein Bekenntnis mehr, aber ebenso wenig wie eine lyrische Bekenntnispoesie haben wir hier das, was der gefühlsmäßig ähnlich gerichtete Aufschrei im Monolog einer dramatischen Gestalt gäbe: einen Zustand, durch den hindurch ein Wesen zu anderen Zuständen wüchse. Denn nicht ein Wesen ist hier die Lebenseinheit, um dessentwillen uns dieser Zustand ergriffe als eine Auswirkung seiner inneren Gerichtetheit, sondern der Zustand selbst ist die Lebenseinheit. Innere Bewegtheit an sich ist hier, die nur auf sich beruht, die ihren Schwerpunkt ganz in sich hat. Doch hat sie nicht geringere Fatalität als etwa ein Leidenschaftsdrama, wo das Grundgefühl sich in Charakteren und Schicksalen auswirkt. Diese Schicksalshaftigkeit ist es, durch die das hier gestaltete Gefühl wirkt als die einmalige Form des Traurigseins, die gerade dieser hier als Form gegenwärtige Geist erfahren hat, und doch zugleich als ein letztmöglicher Aspekt des Lebens überhaupt, als eine letzte Art, wie Seele das Sein als Innenzustand in sich halten kann. Traurigsein an sich ist hier Rhythmus und Sprache geworden, und das gibt diesem kleinsten dichterischen Organismus ein gleiches Schwergewicht wie jedem anderen Kunstwerk, das mit viel weitschichtigerem Material des Lebens schalten kann.

Es sind nun Gedichte dieser Art, aus denen ich meine Definition ableite: Das lyrische Gedicht ist ein dichterisches Gebilde, in dem ein Zustand seelischen Seins als gegenständlicher Organismus in Sprache und Rhythmus erscheint. (Durch die vorhergehende Erörterung ist hoffentlich klar geworden, wie weit die Worte gegenständlich und Zustand hier gefaßt sind.)

Diese Definition müßte als dogmatisch eng gelten, sähe ich nicht selbst ihren Wert im Heuristischen. Es gilt einmal an zweifellosen Fällen das Wesen einer bestimmten dichterischen Gesetzlichkeit, einer Formungsweise zu erkennen: das Prinzip der lyrischen Gestaltung. Der zweite Teil der Aufgabe wäre dann, die ganze Beweglichkeit und Biegsamkeit des Prinzips nachzuweisen an den Fällen, wo es nicht so rein ausgeprägt, sondern modifiziert erscheint. Damit erst wäre dann das ganze Bereich des Lyrischen abgesteckt. Genügten wir heute schon dem ganzen Umfang unserer Aufgabe, so hieße unser Thema nicht so eng: „die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht", sondern vielmehr „die Erscheinung der Zeit innerhalb des lyrischen Schaffens". Wir bleiben heute, durch die Knappheit der Zeit gezwungen, beim ersten Teil der Aufgabe, bei den ganz zweifellosen Fällen, verlieren dabei aber den zweiten Teil nicht aus dem Sinn. Kehren wir nun zu unserem Beispiel zurück und suchen wir an seiner Gestaltung nicht mehr eine Sachdefinition zu gewinnen, sondern das lyrische Gestaltungsprinzip, wie wir es hier in Tätigkeit sehen, in seinem Wesen zu fassen, das Lyrische als eine ästhetische Kategorie zu erkennen. Welches Gestaltungsprinzip zeigt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0361

sich hier formgebend? Mir scheint eine Tendenz, alles als eine Bewegtheit zu geben, aber als eine solche, die in sich kreist, als Aktivität, die nicht über sich hinausstrebt. Suchen wir aus dem empirischen Seelenleben Vorgänge, die den Charakter dieser Formungsweise zu illustrieren geeignet wären, so scheint sich am besten dazu ein Erinnerungsvorgang zu eignen, bei dem es nicht darauf ankommt, irgendeine Erinnerung für das weitere Leben fruchtbar zu machen, sondern nur sie in voller zeitloser Lebendigkeit zu vergegenwärtigen. Mag ein lyrisches Gedicht seinem Gehalt nach noch so gegenwartsvoll, ja noch so zukunftsdrängend sein, der Charakter seiner Gestaltungsweise ist immer der einer abgeschlossenen Bewegtheit, wie sie etwa durch solch eine Art des Erinnerns dargestellt wird. Das Lyrische lebt in einer abgeschlossenen Bewegtheit. Damit unterscheidet es sich aufs entschiedenste vom dramatischen Formprinzip, das geneigt ist, alles als eine von innen her drängende, vorwärtsweisende Bewegtheit zu gestalten. Aber auch vom epischen Formprinzip, das zwar auch ruhende Zustände geben kann, aber immer nur, insofern sie mögliche Anknüpfungen für fortschreitende Veränderung bieten, das also auch vorwärtsweisende, wenn auch nicht von innen her drängende Bewegtheit hat. Das Lyrische als Gestaltungsprinzip dagegen will nie Veränderungen geben, geschweige denn Entwicklungen. Es tendiert nicht vorwärts, es hat keine Neigung, eine Zeitfolge darzustellen. Denken wir uns nun dies Gestaltungsprinzip in Tätigkeit. Es transponiert seinen Stoff in ein darstellendes Mittel. (Ich bitte einen Augenblick zu verzeihen, daß ich hier zu Erkenntniszwecken einen in Wirklichkeit organischen Vorgang der Belebung unter dem Bilde einer technischen Bereitung darstelle.) Man kann nun fragen: wenn das Gestaltungsprinzip des Lyrischen, sofern es wie hier ganz abstrakt angeschaut wird, keinerlei Affinität zur Zeit hat, vielleicht kommt diese in das fertige Gebilde durch das Mittel hinein, in dem die Gestaltung sich ausdrückt, vielleicht modifiziert das Mittel die Gestaltung in diesem Sinne. Welches ist nun das Mittel lyrischer Gestaltung? Es kann ja Musik sein oder auch Malerei oder endlich die Sprache. Uns interessiert heute nur die Gestaltung des Lyrischen in der Sprache als in dem allem Poetischen kongenialen Material. Wie nun bietet sich die Sprache lyrischer Gestaltung an, welches Sprachmaterial ist ihr am gemäßesten? Ich knüpfe hier an ältere sprachkritische Scheidungen an in Arbeiten von Hamann, Bab u. a. Ich kann sagen: „Wasser", so wie ich, in einer Gegend mich orientierend, sagen würde: „Da ist Wasser." Diese referierende Sprachweise, die das Ding nennt nach seinem Sachgehalt, es indifferent läßt für mögliche Veränderungen, die mit ihm vorgehen, Wirkungen, die von ihm ausgehen könnten, ist der Epik gemäß. Wasser! im Befehlston gesprochen, in heftigem Verlangen, das wäre ein Aktionssignal, das aus einem bestehenden Zustand heraus will auf einen anderen, zu realisierenden hin. Solche Sprechweise hebt sich dramatischer Gestaltung zu. Endlich: „Wasser", im Gefühlston gesprochen, etwa wie jemand, der durstig oder vor dem Bade beim Anblick des Wassers dies innerlich ausrufen könnte, ehe er noch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0362

zum Wasser gelangt, und in diesen Ausruf sein Schmachten oder seine Erquickungsfreude zusammenfaßt, ohne schon zur Aktion schreiten zu wollen. Hier ist keine Sachbezeichnung mehr, kein Aktionssignal, sondern das Wort unmittelbar reproduziert alle Empfindungen, die sich in einer bestimmten Situation an die Sache anschließen können, die es nennt, und diese Art, Worte als reine Tonfälle, als Gefühlsgebärden zu brauchen, ist die Verfassung der Sprache, die der lyrischen Gesetzlichkeit gemäß ist. In dieser Verfassung des Mittels aber liegt, wie man leicht einsieht, keine Tendenz, Zeitfolge darzustellen, sondern es wird geradezu das Beharren, die Dauer des ausgedrückten Zustandes durch diesen Sprachgebrauch verkörpert. Gleiches wäre von der spezifisch lyrischen Kompositionsweise zu sagen. Wo die Kompositionsweise kreisförmig ist, d. h. wo um einen geistigen Mittelpunkt unmittelbar alle ausdrückenden Elemente treten, ohne daß sie einer vorwärtsgehenden Geschehnisreihung immanent sind, wo sie nur von diesem Zentrum aus geordnet und betont erscheinen, da entspricht diese einfachste Formungsweise der Einfachheit eines poetischen Organismus, der einen einzigen reinen Innenzustand gestaltet. Darin aber liegt wieder geschlossene Bewegtheit, ein Austausch von belebenden Wirkungen, die nicht über einen von vornherein festgelegten Kreis hinausführen. Daß ferner, um wenigstens andeutend vom Rhythmus zu reden, der Behandlung des dramatischen Verses gegenüber der Charakter lyrischer Rhythmik, selbst noch der freien Rhythmen, doch immer der Charakter der Ein-Tonigkeit ist, braucht wohl nicht näher ausgeführt zu werden. Mag auch die leiseste Schwankung und Biegung des herrschenden Zustandes gerade in den Rhythmen verkörpert sein, es handelt sich doch niemals um das von Moment zu Moment sich ändernde Leben einer durch ihre Äußerungen dargestellten Person. Dies Gefühlsbindende des lyrischen Rhythmus gegenüber dem dramatischen wird am einleuchtendsten und gröbsten durch den Refrain betont. (Unter Rhythmus verstehe ich hier die geregelte Gliederung der Zeitbewegung in ihrer Wechselwirkung mit dem sprachlichen Material.)

Auch die Neigung zu strophischen Formen, die ja historisch vom Zusammenhang von Musik und Tanz hergeleitet wird, paßt, als rein ästhetisches Phänomen betrachtet, zu der eben beschriebenen Form der lyrischen Gesetzlichkeit.

Nachdem wir nun also das Gestaltungsprinzip und die Formmittel der Lyrik befragt und sie in ihrem Verhältnis zur Darstellung des Zeitlichen negativ befunden haben, fragen wir in dem gleichen Sinne weiter: Welcher Stoff ist solcher Gestaltungsweise und solchen Formmitteln kongenial, welcher Bewußtseinszustand ruft sie gleichsam durch seine Natur herbei? Hierbei gedenke ich nicht etwa eine psychologische Analyse des Schaffensprozesses zu versuchen, sondern nur gleichsam zu dem im fertigen Gedicht objektivierten Seelenzustand, der sich dort wesenhaft darstellt, das subjektive Gegenbild aufzusuchen. Ich meine nun, dies wird ein Zustand sein, bei dem der Mensch eine bestimmte innere Gerichtetheit als ein Schicksal fühlt, d. h. sich gleichsam in einen inneren Punkt des Lebens konzentriert,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0363

in dieses Gefühl zugespitzt findet und von hier aus allein mächtig ist, nach seinem inneren Besitz zu greifen. Jede Kundgebung seines Wesens empfängt von hier aus Farbe und Bestimmung, alles ordnet sich gleichsam um dieses eine Zentrum herum, es existiert für ihn, solange der Zustand währt, alles nur, soweit es Einstimmung dazu, bejahende Antwort darauf oder Kontrast dazu ist. In jedem Falle ganz darauf bezogen. Damit ist schon gesagt, daß wir zwei Assoziationen von dem Worte Zustand fernzuhalten haben, die sich sonst leicht daran anschließen. Einmal den Beigeschmack des Starren, den das Wort leicht hat, wo wir vom äußeren Leben sprechen, etwa vom Zustand eines Landes, einer Bevölkerungsschicht usw., ferner auf der anderen Seite die Assoziation des Atomhaften, die das Wort Zustand leicht bekommt, wenn wir vom inneren Leben sprechen, von „vergänglichen Seelenzuständen". Vielmehr ist es eine grenzenlose Erschütterung, etwas, worin nach dem volkstümlichen Sprachgebrauch der Mensch sich verliert oder worin er ganz aufgeht. Flüchtige Regungen würden sich nie mit solcher Bedeutsamkeit für den Menschen beladen, daß er sich ganz darin befriedigen könnte, einmal nur „so zu sein", ohne die Tendenz, das innere Erlebnis vorwärts oder rückwärts anzuknüpfen, und sich dabei doch in voller Lebendigkeit gegenwärtig fühlen könnte. Solche Ergriffenheit allein verbürgt, daß nach Goethes Wort die Welt von innen (der Mensch) zur Welt von außen wird. Dies ist ja der seelische Stoff, der zum Gedicht will, ein Ergriffensein, bei dem der Mensch nicht mehr draußen steht, zusieht und an dem Gefühl, das er hat, mit Worten herumbildet, sondern wo er so ganz darin ist, daß er schöpferisch zu schwingen anfängt und Seelisches ihm unmittelbar in der Form von Sprache und Rhythmus bewußt wird. Nur dann fühlt er eine Weile nicht, daß er solche und solche Verfassung hat, sondern sie hat ihn, in seiner einmaligen Erschütterung ist eine letztmögliche Art der Seele zu sein, ein letztgültiger Aspekt des Lebens überhaupt zu restloser Erscheinung gekommen.

Nicht daß Verlaine trostlos war, sagt uns jenes im Anfang zitierte Gedicht, sondern wie das Trostlossein ist. Freilich nur durch jene einmalige Formung des Gefühls, die das geistige Wesen Verlaine allein geben konnte. Nur aus dieser Identifikation einer erschütterten Seele mit einer Form des von Seelen überhaupt erlebbaren Seins bezieht der lyrisch bewegte Mensch seine Kraft, sein von ihm losgelöstes Gefühl als eine in sich ruhende Gestalt aufzubauen, und dadurch zwingt er dem Hörer das Gefühl auf, hier stehe etwas schlechthin Gültiges. Tritt nun solcher Zustand unter den Zwang eines schöpferischen Gestaltungstriebes, so nimmt dieser von selbst die Form lyrischer Gesetzlichkeit an, denn wie das Stoffliche des Zustandes schon in sich zentriert, in sich kreisend und geschlossen ist, ein So-sein, bei dem der Mensch sich in reiner Zuständlichkeit verharrend, doch zeitlos dauernd fühlt, so ist ihm naturgemäß eine Gestaltungsweise in sich geschlossener Bewegtheit allein adäquat. So sagen wir also, der primärlyrische Seelenzustand in seiner vollkommenen Erfüllung hat keine Tendenz zur Zeitdarstellung. Noch einmal, wir bleiben bei so stilreinen For-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0364

mungen und lassen alle Mischformen beiseite, bei denen die lyrische Gesetzlichkeit etwa einen nicht so adäquaten Stoff zu gestalten bekäme und wo doch Werke von vorwiegend lyrischer Wirkung entstehen, wo also etwa epische oder dramatische Gesetzlichkeit mitwirkt und das lyrische Prinzip nur die Führung übernimmt. In solcher bewußten Beschränkung sagen wir nun von derartig stilreinen Gebilden, die wir nun einmal lyrische Gedichte nennen wollen, in bezug auf ihr Verhältnis zur Zeit aus: das lyrische Gedicht ist seiner Natur nach ungeeignet, eine Zeitfolge als solche darzustellen.

Daraus folgt für die Interpretation: Wenn sich in Gedichten von primär lyrischer Haltung doch scheinbar eine Zustandsveränderung, eine Zeitfolge findet, so muß die Interpretation davon ausgehen, andere Kunstzwecke zu erwarten als die Darstellung einer zeitlich verlaufenden Entwicklung. Dies führt uns nun von der begrifflichen Erörterung zu der Betrachtung des Materials, und da wird aus dem „wenn" ein „es ist so". In Gedichten von primär lyrischer Haltung erscheint Zeitliches. Freilich nicht in jenem ersten Beispiel. Hier gab es nur die eine seelische Dämmerung, die das Gedicht darstellt, es war auf nichts anderes hingewiesen. Doch wie ist es nun in folgendem Gedicht?

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen;
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht?

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühl' ich es weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis',
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Ist hier nicht doch eine Zweiheit von Zuständen? Bedeutet dieses „da nahst du dich leis" nicht die Ablösung des einen durch den anderen? Das Übergehen in den zweiten? Erst das Gefühl des Alls und die Angst der Auflösung des eigenen Lebens in das kosmische, dann die Beruhigung enger abgeschlossener Umzirktheit? So interpretieren aber hieße mit dem Messer teilen. Das eigentlich Gestaltend-gestaltete ist der Zustand zwischen beiden hier beschriebenen; nicht das Hinübergehen als Vorgang wird beschrieben, sondern der Übergang selbst als wesenhaft dargestellt. Dabei steht es hier nicht so, daß einfach das zeitliche Zusammenfallen gegeben wäre, sondern dies Ineinander stellt einen höheren Sinn dar. Die beiden Zustände existieren überhaupt nur in gegenseitiger Bezogenheit innerhalb dieses Gedichtes, sie fordern ein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0365

ander, ihre Wesenheit ist „aufgehoben", gemäß dem bekannten philosophischen Sinne, in dem sie beide umfassenden Zustand. Es wäre leicht, an der syntaktischen und rhythmischen Gestalt der Verse diese Interpretation zu erhärten. Nur durch diese Zweiseitigkeit der Darstellung konnte Hebbel die Spannung erschöpfend gestalten, die von vornherein im Wesen des zu gestaltenden Zustandes lag und die eben eine viel energischere ist, als das Gefühl des Verlaineschen Gedichtes sie hat.

Ich will nun einige Möglichkeiten aufzählen, wie die Zeit im lyrischen Gedicht erscheinen kann. Nicht, daß ich sie systematisch erschöpfen möchte oder auch nur einen solchen Versuch der Erschöpfung für zweckvoll ansähe. Vielmehr gilt es nur, methodische Richtlinien für die Interpretation zu finden. Zeitliches kann erscheinen im lyrischen Gedicht erstens in der Form zeithaltiger Worte, zweitens durch Darstellung von Vorgängen, drittens dadurch, daß der Gehalt des Gedichtes Erfahrungen darstellt, die nur am Zeitlichen zu gewinnen waren.

1. Worte. In Goethes Abendlied kommen die Worte vor „Warte nur, balde ruhest du auch". Diese Worte, würden sie gesprochen in einer dramatischen Szene von einer Person zur andern oder auch in einem Monolog, wo sich die Person gewissermaßen in zwei teilt, so wiesen sie auf das Eintreten eines neuen Zustandes hin, und dieses Eintreten läge noch im Gesichtsfelde der Dichtung. Hier dagegen beharrt das Gefühl auch an dieser Stelle in dem, was es von Anfang an ist: Ruheverlangen, das gerade am Ruhewerden der Natur die höchste Steigerung seines Dranges erfährt und zugleich die festeste Zusicherung seiner Erfüllung. Dieser Grundton ist an der eben besprochenen Stelle nur in seiner höchsten Intensität dargeboten. Wir sind nicht etwa im Begriff, in ein neues Stadium geführt zu werden. Dies erkennt man noch viel deutlicher, wenn man sich diese Worte rein episch gesprochen denkt: Du wirst balde ruhen. Nehmen wir an, wir hätten diese Stelle in eine fremde Sprache zu übersetzen und brächten es nicht bis zur dichterischen Übertragung, sondern nur bis zu einer begrifflichen Annäherung an den Sinn der Stelle, so würden wir etwa übersetzen: in kurzer Zeit oder in nicht langer Zeit, denn es hätte dieser Satz, episch gesprochen, einen zeitmessenden Sinn. So aber, wie Goethe dies „balde" in sein lyrisches Gebilde einstellt, in die zweite große Aufatmungspause des Gedichtes, einen ganzen Takt füllend, dem letzten Vers zugeneigt, und mit der Notwendigkeit für den Sprechenden, den weichen und gedehnten Klang von „balde" voll auszukosten, würde auch nur der Versuch einer schattenhaften begrifflichen Annäherung mit solcher Übersetzung im zeitmessenden Sinne gänzlich fehlgreifen (von einer wirklich künstlerischen Wiedergabe ist ja hier nicht die Rede). Auch eine solche nur sinngemäße Wiedergabe müßte hier etwas finden, was das Tröstende, Zuredende gibt, das in dem „balde" liegt. Etwa: nur eine kleine Weile noch, nur noch ganz wenig, so... Ein Ausdruck, der die Spannung herabmindert, wäre zu finden, der eine Ungeduld überwinden will, denn in solch einem Tonfall ist hier das „balde" gesprochen. Diese reine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0366

Gefühlsbedeutung schlägt durch, nicht die zeitmessende. Es ist dies „warte nur, balde" kaum etwas anderes als deutlicher, gestalteter eines jener bekannten, an rhythmisch prägnanter Stelle eingeschobenen „ach", an denen die lyrische Sprache Goethes so reich ist, eine Interjektion, die die Brust von zu sprengenden Gefühlen entlädt. Warum nun d o c h hier ein zeitliches Wort steht und keine Interjektion, davon wird später die Rede sein. Hier nur so viel, daß zeitbezeichnende Worte, etwa: „dann, da, als, bis, sogleich" usw. im lyrischen Gedicht so in die Gesamttönung eingestellt werden, daß ihre steigernde und verbindende Kraft vorschlägt, ihre zeitbestimmende aber nur leise mitklingt.

2. Gedichte, deren Gehalt nur an z e i t l i c h e n E r f a h r u n g e n zu gewinnen war. Mag Hofmannsthal in seinen „Terzinen über Vergänglichkeit" oder in seiner „Ballade des äußeren Lebens" ein Gefühl verkörpern, das nur aus der Auffassung der Z e i t als rastlosen Vergleichens alles Wesenhaften entstehen konnte, mag in Goethes Gedicht „Herbstgefühl" umgekehrt das Leben als stärkster Drang v o r w ä r t s empfunden sein, diesem zeithaltigen Grundgefühl entspricht keine zeithaltige Darstellungsform. Vielmehr ist auch dieses an der Zeit Erfahrene als zeitlose Dauer dargestellt. Die Lyrik gibt eben nicht V e r g e h e n, sondern das Vergänglich s e i n, nicht D r ä n g e n, sondern das D r a n g v o l l e.

Endlich 3. die Darstellung von V o r g ä n g e n im Gedicht. Diese scheinbaren Vorgänge enthüllen sich bei genauerer Betrachtung fast immer als Kunstgriffe, die Wirkung der ruhenden Bewegtheit zu steigern. Sie sind in Wahrheit Intensivierung, Auffaltung, Gegenbeleuchtung eines gleichbleibenden Kerns. Folgendes Gedicht erläutere dies:

Im Windesweben
War meine Frage
Nur Träumerei.
Nur Lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser Nacht
Ein Glanz entfacht —
Nun drängt der Mai,
Nun muß ich gar
Um dein Aug' und Haar
Alle Tage
In Sehnen leben.

„Nun drängt der Mai." Das Gestaltete ist die vollentfaltete Liebessehnsucht, und aus dem Blickpunkt dieses r e i f e n Gefühls wird noch einmal das K e i m e n d e betrachtet, nicht etwa, um das Übergehen zu gestalten, sondern weil nur durch diese Gegenbeleuchtung die unbegreifliche Macht des reif gewordenen Gefühls mit voller Stärke sich darstellen läßt. Aber es gibt schwierigere Fälle. Ein solcher ist da, wo ein Lebens-g a n z e s, als innere Gerichtetheit, als eine Haltung der Seele den gestal-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0367

teten Zustand ausmacht und wo etwa die ganze Fülle dieses Zustandes nacheinander entfaltet ist an Gefühlswerten, die jedesmal den Gehalt eines bestimmten typischen Lebensabschnittes ausdrücken. Ich gebe ein Beispiel:

Glanz und Ruhm! so erwacht uns're Welt
Heldengleich bannen wir Berg und Belt,
Jung und groß schaut der Geist ohne Vogt
Auf die Flur auf die Flut die umwogt.

Da am Weg bricht ein Schein fliegt ein Bild
Und der Rausch mit der Qual schüttelt wild
Der gebot weint und sinnt beugt sich gern:
„Du mir Heil, du mir Ruhm, du mir Stern".

Dann der Traum höchster Stolz steigt empor.
Er bezwingt kühn den Gott, der ihn kor
Bis ein Ruf weit hinab uns verstößt
Uns so klein vor dem Tod so entblößt!

All das stürmt reißt und schlägt blitzt und brennt
Bis für uns spät am Nacht-Firmament
Sich erhebt schimmernd still Licht-Kleinod,
Glanz und Ruhm Rausch und Qual Traum und Tod.

Man könnte nun sagen: mag hier die Entwicklung einer heroisch schöpferischen Lebenshaltung als reines Lebensgefühl noch so punktuell gestaltet sein, sie ist doch als Entwicklung gestaltet. Das, was der letzte Vers zusammenballt, die Ernte dieses Lebens: „Glanz und Ruhm, Rausch und Qual, Traum und Tod", ist doch vorher vor uns irgendwie als ein Werdendes entfaltet, ist als eine Entwicklung, also in der Form der Zeitfolge dargestellt. Dagegen ist zu sagen: so wenig wie in den andern heute zitierten Gedichten bewegt sich hier ein Seelisches auf ein Ziel zu, das wirklich erst am Ende einer Reihe kausal verknüpfter Vorgänge stände. Vielmehr, was in der wirklichen Darstellung eines Lebensganges als ein nacheinander geordnetes Hinüberwachsen von einem in den andern Zustand erscheinen würde, rückt hier in eine zeitlose Schau zusammen, und zwar zentralisiert durch das eine Darzustellende: den heroisch schöpferischen Lebenszustand selbst in seiner Essenz. Durch dies Gedicht hindurch verfolgen wir ja nicht eine Seele, die durch so und so viel kausal verknüpfte Zustände hindurch, vermöge eines einheitlichen Lebensantriebes, langsam zu einem Ziele wächst, zu der vollen Ausgestaltung ihrer selbst kommt, sondern die Einheit des Gedichtes ist die seelische Gerichtetheit selbst, und die einzelnen Stadien eines schöpferischen Lebens, Glanz und Ruhm, die jugendliche Antizipation der Welt, Rausch und Qual, die grenzenlose Erschütterung durch die heroische Liebe und was sonst noch erscheint, sie bauen diese Einheit freilich erst in ihrer ganzen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0368

Fülle auf — aber sie bauen sie nicht anders auf, wie die Worte den Satz aufbauen. Das, was der letzte Vers gleichsam in seiner ganzen Fülle geballt, sichtbar emporhält, das ist eigentlich von Anfang an da, es ist überall das Gleiche. Schon die Sprache verrät das. „Heldengleich“, das hat schon etwas Zurückschauendes, Zusammenfassendes, das so nicht da sein würde, wenn hier, auch noch so lyrisch abgekürzt, die Durchgestaltung eines Jugendzustandes beabsichtigt wäre, der als ein solcher selbständig empfunden, auf weiteres Wachstum hinweisend, vor uns lebte.

Das Meiste aber dazu, daß wir eine von Anfang an gleichbleibende, nur mählich entfaltete Einheit des Zustandes empfinden, tut der Rhythmus. Schon der rein metrische Schritt des Gedichtes, zugleich stürmisch und gebunden, / _ \, / _ \, / _ \ hat etwas so Vereinheitlichendes, Zusammenzwingendes, daß es mit einer Darstellung wirklicher Zustandsveränderungen, die als solche wirken sollten, aufs stärkste streiten müßte. Aber vor allem ist es nun die Art, wie sich dem abstrakten metrischen Rahmen die Sprachgestalt einfügt. Im Schlußvers nämlich trifft dieser metrische Rahmen auf ein ganz kongeniales Sprachmaterial, ein Satz aus drei syntaktisch völlig gleichgewichtigen Teilen füllt diesen Vers, und jedem einzelnen Takt wieder schmiegt sich ein völlig der Form angepaßter Leib ein, je zwei in eine geistige Gruppe gebundene einsilbige Worte gleichen Gewichts sind jedesmal getrennt durch ein tonloses „und“. Hier ist das Wiegende des Metrums durch den Rhythmus restlos erfüllt. Aber — wird man mich nun mit meinem eigenen Argument schlagen — das ist doch eben erst *zuletzt* erfüllt, vorher *kämpft* die natürliche Betonung gegen das Metrum und wird von seiner Gewalt niedergezwungen, wie z. B. in dem Vers „Auf die Flur, auf die Flut, die umwogt“, wo das erste einsilbige Wort jedes Taktes sprachlich ein viel geringeres Gewicht hat als das dritte, und wo überhaupt die ganze Satzmelodie nicht vollkommen zu den metrischen Forderungen paßt. Das würde also gerade zeigen, wie das am stärksten darstellende Mittel eine *Entwicklung* versinnlichen hilft. Dagegen sage ich nun, daß das am Schluß restlos erfüllte rhythmische Ideal *von Anfang an gestaltend über dem Ganzen schwebt*. Das erste Versdrittel schlägt dies rhythmische Thema an: „Glanz und Ruhm“, dann gleich wieder „heldengleich“, „Berg und Belt“ „jung und groß“, und in den anderen Strophen ist es immer irgendwie da; daß es aber erst zuletzt zur restlosen Erfüllung kommt, das hängt gerade mit dem von Anfang an einheitlichen Thema des Gedichtes zusammen, denn die ringende Spannung gehört zum heroischen Lebenszustand genau so, wie in diesem Gedicht das Begrenztsein des unbedingten Geistes durch die Lebensgrenze ebenso gut zum Thema gehört wie alles Positive und Sieghafte des heroischen Gefühls. So zeigt also gerade der Rhythmus bei genauer Betrachtung, wie hier von Anfang an eine Lebenseinheit da ist, die sich, indem sie die von ihrer Fülle gerundeten Einzelformen aus sich hervortreibt, langsam vor uns auffaltet, aber nicht als Nacheinander kausal verknüpfter Erscheinungen vor uns dargestellt wird. Mir scheint: die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0369

ästhetische Analyse solcher Gedichte muß gerade darauf achten, mit welchen Mitteln der Künstler solchen, fast die lyrische Form sprengenden Gehalt doch noch in die Form hineinbändigt.

Weshalb aber erscheint denn überhaupt solche, doch immer an zeitliche Vorstellungen verhaftete Ordnung im primär lyrischen Gedicht? Weshalb kann sie erscheinen, ohne das Gedicht ins Epische oder Dramatische zu ziehen? Auf die erste Frage scheint es mir zwei Antworten zu geben: 1. Wie jede künstlerische Form, so hat auch die lyrische den Drang, sich den ganzen Lebensstoff zu unterwerfen. Den ganzen, also auch das Leben in der Zeit. Sie eignet es sich an und verwandelt es sich in ihr Element, das zeitlose innere Sein, und dabei bedient sie sich seiner Erscheinungsformen in einem veränderten Sinne. Dann aber 2.: die im Bewegten lebende Natur unserer Seele erlaubt nur selten, den ganz spannungslosen Zuständen vom Typ etwa des Verlaineschen Gedichtes den Aspekt zeitloser Dauer zu gewinnen, so daß das gestaltete Gefühl kosmisches Gewicht hat. Alle große Kunst aber lebt von der Kraft, mit der ein Einmaliges uns zwingt, es als letztgültige Form des Seins sinnlich zu erfahren, von der Kraft, den Eindruck des Unbedingten zu erzeugen. Daher sind Gedichte vom Typus des Verlaineschen als große lyrische Kunstwerke von so kostbarer Seltenheit. Ist Spannung im gestalteten Zustand, so zieht diese von selbst das Zeitliche als Ausdrucksmittel herbei, nur ist es, wie wir eben sahen, das Wesen stilreiner lyrischer Gebilde, allen zeitlichen Ausdruck so umzubiegen, daß er nicht mehr die Vorstellung von reiner Zeitlichkeit erweckt, daß durch ihn keine Zeitfolge, keine Zustandsveränderung wirklich dargestellt erscheint.

Wie aber kann denn nun die Lyrik mit zeitbezeichnenden Worten arbeiten? Und hier kommen wir zu einer Erweiterung unseres Themas über seine eigentliche Grenze hinaus. In dem gleichen Sinne kann und muß sie es, wie sie die ganze Welt der Objekte ja auch in ihre Gestaltung einbezieht, so daß sie nicht mehr als Objekte, sondern als reine Bedeutung, als gefühlsreproduzierende Kräfte wirken, und zwar mit einer viel stärkeren Kraft, den einmaligen, an dieser Stelle geforderten Sinn unter Ausschließung aller Nebenbedeutungen herauszukristallisieren, als die Gefühlsworte es tun, die schon durch den Gebrauch abgeschliffen sind und leicht eine Reihe von unerwünschten Reproduktionen mit sich führen. In diesem symbolhaften Sinn braucht der Dichter gerade die zeitbezeichnenden Worte und Schilderungen, wo er Außerzeitliches darstellen will, denn das Zeitliche fällt so wenig aus seinem Bewußtsein aus wie die dingliche Welt. Aber es wandelt sich ihm nach dem Zwang seiner Gestaltung. Er benutzt die zeitbezeichnenden Worte ebenso nur als seelische Gebärden wie die Worte für Objekte. Wie Nacht, Mond, Meer ihm nicht Dinge sind, sondern Bedeutungen, Tonfälle von unersetzbarer, sinnlich überzeugender Kraft, so sind es ihm: heute, morgen, ewig, niemals, alle Ordnungen von früher und später, und er benutzt einzig ihre Möglichkeit, auf den Hörer als reine Bedeutsamkeit zu wirken.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0370

Diskussion:

Herr Müller-Freienfels: Ich möchte nicht Einzelheiten der außerordentlich subtilen Untersuchungen der Vorrednerin angreifen, ich möchte nur gewisse Bedenken gegen den Ausgangspunkt der Untersuchungen äußern. Frau H. stellt einen bestimmten Typus lyrischer Gedichte als den stilreinsten hin, während jeder ohne weiteres eine Fülle von Gedichten größter Meister nennen kann, die durchaus Bewegung und Zeitverlauf geben, ja oft absichtlich ein Ruhendes in ein Geschehendes auflösen. Vielleicht lag es an der Kürze der Zeit, daß Frau H. ihre Gründe nicht so ausführlich hat bringen können, daß der Einwurf einer gewissen Dogmatik der Voraussetzungen nicht aufkommen konnte. Offenbar ist lyrische Stimmung möglich, auch wenn ein Zeitverlauf gegeben ist, das Wesen der Lyrik kann daher nicht am Vorhandensein oder Nichtvorhandensein eines Geschehnisses haften. Das Nichtvorhandensein eines Geschehens macht so wenig ein gutes Gedicht, wie das Vorhandensein eines solchen seinen größten Wert ausschließt. Ich möchte daher meine Bedenken in der Frage zusammenfassen: Auf welche Gründe basiert die Frau Rednerin ihre ausschließliche Bestimmung gerade der nur zuständlichen Gattung der Lyrik als der stilreinsten? Meiner Ansicht nach kann nur aus der subjektiven Wirkung, nicht aus den objektiven Daten, das Wesen der Lyrik erschlossen werden.

Herr Bab: Ich teile das Grundgefühl der Vortragenden, aber gegen ihre Terminologie habe ich Bedenken. Die Zeitlosigkeit des Kunstwerks mit seiner Wirkung darf nicht als Spezifikum des lyrischen Gedichts hingestellt werden; auch Epos und Drama haben nicht „Fortschritt zu einem Ziel, das erst am Ende steht"; auch sie haben „nur Beziehung aller Teile untereinander". Der letzte Sinn des „Macbeth" ist das in einem Augenblick faßbare Gefühl der nordischen Spiele, das der „Brüder Karamasoff" ein Aufblitzen leidüberwindender Heiligkeit. Gewiß ist dieser zeitlose Charakter aller Poesie verschieden gefärbt, durch die scheinbare, am Lebensstoff unablöslich haftende Zeit, die der Epiker und Dramatiker reich, der Lyriker minimal verarbeitet. Es geht eine vollkommen kontinuierliche Reihe steigender Benutzung des Zeitscheins durch die (im Wesen stets zeitlose) Poesie. Auf einer merkwürdigen Wasserscheide steht z. B. die Ballade, die ganz Zeitscheinendes stets im letzten Moment (durch Refrain und andere Mittel) noch sichtbar zum zeitlos seelischen abstempelt. Die Lyrik heißt mit Recht die „reinste" Form der Poesie, weil sie umweglos das zeitlose Wesen der Poesie erscheinen macht. Nur ist sie nirgends rein realisiert, sie ist eine Leitidee, ein Polarbild, von dem es lückenlos zum stärksten Schein der Zeit im optischen oder dramatischen Pol hinübergeht. Es ist methodologisch notwendig zu scheiden, als ob es diese kategorischen Unterschiede gäbe — und darin liegt der Vortragenden Verdienst. Nur darf das Relative aller faktischen Unterschiedenheiten nicht vergessen und das Gemeinsame aller zeitlosen Poesie nicht unbetont bleiben.

Herr Hamann verteidigte die These von Frau Herrmann, daß die Lyrik — wie er sagen möchte — einen Zustand der Dauer und Gegenwart ausdrücke, gegen Herrn Babs Einwürfe, der die objektive, naturwissenschaftliche Zeit mit dem Zeiterlebnis der Lyrik verwechsele. Denn auf die objektive, durch den Kalender zu fixierende Zeit bezogen, sei natürlich alle ästhetisch erlebte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0371

Poesie zeitlos, aber das schließe nicht aus, daß die Poesie zeitlich geformte Inhalte verwende wie die Malerei räumliche.

Herr Spiero: Wenn Herr Bab der Vortragenden zugab, daß das lyrische Kunstwerk das geschlossenste und formstrengste ist, so hätte er auch ihre Folgerungen mitmachen müssen. Seine Bemerkungen über verwandte Wirkungen im Drama und im Roman sind an sich richtig: aber das Problem löst sich so, daß an den höchsten Stellen des Dramas und des künstlerischen Romans lyrische Wirkung heraustritt. Ich verweise etwa auf die Kerkerszene im Faust und Höhepunkte des Werther. Aber hier sind das emporsteigende Gipfel, während das lyrische Kunstwerk im engsten Sinne ganz geschlossen nur solchen höchsten Inhalt hat. Man kann nun (ganz banal) sagen: Das lyrische Kunstwerk dauert, solange es dauert, d. h. sein zeitlicher Ablauf ist von seiner geformten Länge ganz umschlossen, während die Dinge naturgemäß beim Drama und Epos ganz anders liegen. Das führt allerdings in Tiefen, die wir wissenschaftlich niemals ergründen werden und über die uns nur Selbstbekenntnisse einzelner großer Dichter unterrichten: in das Geheimnis von Empfängnis und Produktion. Beim höchsten lyrischen Kunstwerk fallen beide — von Feilarbeit usw. abgesehen — zusammen, beim Drama und Epos nicht.

Herr Sauerbeck: Ich möchte mich nur in aller Kürze im Gegensatz zu den beiden Vorrednern, und zwar Wort für Wort, zu den Ausführungen des Herrn Bab bekennen. Auch mir scheinen die Unterschiede in der Rolle, die die Zeit im Kunstwerk spielt, nicht grundsätzlicher Art. Was Frau Herrmann als Spezifikum der Lyrik ansieht, scheint mir das Charakteristische jedes Kunstwerks zu sein: die Geschlossenheit macht das Kunstwerk zum Kunstwerk. Dies kann in dem Sinne eine größere oder kleinere, unbeschadet des künstlerischen Wertes sein, je nachdem der Gegenstand ein zeitlich mehr oder weniger beschränkter ist. Die hohe Schätzung, die dem lyrischen Kunstwerk zukommt, erklärt sich aus der bei der in der Regel geringen zeitlichen Ausdehnung des lyrischen Kunstwerks besonders eindrücklichen Geschlossenheit. Der Vergleich mit einem Kreise und einer Kurve ist dementsprechend als ein sehr wenig adäquates Veranschaulichungsmittel anzusehen. Die Unterschiede, die das lyrische und etwa das dramatische Kunstwerk trennen, sind, soweit sie absolut, technischer Art; und hier dürfte es leicht erscheinen, Übergänge nachzuweisen.

Frau Herrmann antwortete auf die Einwürfe des Herrn Bab, daß sie die allgemeine Idealität der Zeit im Kunstwerk wohl zugäbe, ja sogar zunächst von diesem Oberbegriff habe ausgehen wollen, daß es hier aber nicht auf die Kontinuität der dichterischen Formungsweisen, sondern auf ihre Verschiedenheit im Verhältnis zum zeitlichen Geschehen ankomme. Nicht ein äußerlich technischer Unterschied liege vor — Technisches sei nicht äußerlich im Kunstschaffen —, sondern er spiegele eher eine verschiedenartige Einstellung, eine andere Form, wie den episch, lyrisch oder dramatisch Schaffenden die Welt im Gefühl gegeben sei. Gegen den Vorwurf anderer Diskussionsredner, daß sie willkürlich eine beliebige Form lyrischer Bildungen als „primär" bezeichnet habe, machte sie geltend, daß die von ihr beschriebenen Gebilde das Walten der lyrischen Formungsweise mit besonderer Klarheit dem ersten Blick zeigen und daß sie sich also arbeitstechnisch besonders gut als Ausgangspunkt der Betrachtung eigneten; sie wies übrigens darauf hin, daß ja im Vortrag ausdrücklich als zweiter ebenso wichtiger Teil der Aufgabe bezeichnet worden sei, die volle Biegsamkeit des Prinzips innerhalb des großen Umfangs

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0372

lyrischen Schaffens zu erkennen, sogar da, wo es mit anderen Formungsweisen gemeinsam wirke. Daß es lyrische Bildungen gäbe, in denen ein Geschehen dargestellt sei, aber dann so, daß der Geschehnis-Charakter gegenüber dem in reinen Handlungsballaden verflüchtigt, gelähmt, abgedämpft erscheine, wurde durch Hinweis auf einige der „Sagen und Sänge" von George bestätigt, denen eine Handlungsballade mit rein balladesker Kunstabsicht gegenübergestellt wurde. Von einer anderen Seite her antworte der gleiche Hinweis auf die Frage des Herrn Hamann, weshalb die Vortragende nicht ruhig nur eine einzige Art lyrischer Gebilde beschrieben und vielmehr versucht habe, das von ihr als für solche Gebilde wesentlich Erkannte nachträglich in einer anderen Art von Gedichten aufzufinden. Endlich erinnerte sie gegenüber dem Vorwurf des letzten Redners, sie vindiziere mit dem Begriff „Geschlossenheit" der Lyrik allein, was jedem Dichtwerk, auch dem Drama, zukomme, sie habe ja gerade im Anfang die besondere Art der geschlossenen Beweglichkeit lyrischen Gebildes dadurch illustriert, daß sie auf den etwa in einem dramatischen Monolog verkörperten Zustand hingewiesen habe, der als Zustand noch nichts in sich Befriedigtes sei, sondern weiterweise. Daß jedes Kunstgebilde als solches Geschlossenheit besitze, habe sie in diesem Kreise ausdrücklicher Erwähnung nicht mehr für bedürftig gehalten.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0373

8. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Meyer-Ulm

Gustav von Allesch:

Über die Natur des Dramas

Das Leben, das als Außenwelt Gegebene, das in der ganzen Fülle und Vielfältigkeit uns umschließt, bringt auch unzählige Möglichkeiten mit sich, wie es von unserer Auffassung erlebt werden kann. Ein Teil dieser Möglichkeiten ist durch unsere Sinnesorgane bestimmt; wir hören — wir sehen — wir tasten. Allein das Wichtige und wohl auch Ursprünglichere sind jene Arten der Auffassung, wo das von den Sinnen gelieferte Material durch ein unwillkürliches beziehendes Erfassen unseres Verstandes zu Gruppen sich ordnet, wo die Daten der sinnlichen Perzeption zu Gegenständen erweitert sind, Dinge — im allgemeinsten Sinne des Wortes —, die als allseitig wirksam in unser Bewußtsein treten. Freilich sind diese Dinge für die verschiedenen Individualitäten sehr verschiedenartig, auch wenn sie an denselben Anlaß äußerer Wahrnehmung geknüpft werden. Aber damit nicht genug, erfassen wir auch Beziehungen zwischen diesen Dingen, Beziehungen zwischen Beziehungen, und so bis in die feinsten Verzweigungen hinauf. Diese Fülle des uns Gegebenen liefert nun auch in gewissem Sinne das Urmaterial für die verschiedenen Künste, und nach einigen auffallenden Seiten, die wir an unserem Erfahrungsstoff unterscheiden können, lassen sich auch die Künste verschieden einteilen, in Musik, Malerei usw. Allerdings wäre es nicht richtig, etwa unter Material gewissermaßen eine Kunst des äußeren Sinnesorganes zu verstehen und vielleicht zu glauben, es handle sich nur um Farben, oder höchstens noch um Beziehungen von Farben. Überall — auch im Ornament — jedenfalls aber dort, wo es sich um Darstellung handelt, wird ein Verständnis dahin verlangt, daß das optisch Gebotene verarbeitet und zur vollen Dinghaftigkeit ergänzt wird. Immerhin aber dominiert doch die Farbe oder die Flächen- oder die Raumform, und der besondere ästhetische Anreiz, der von einem solchen Kunstwerk ausgeht, ist in allerengster Weise an dieses Darstellungsmaterial gebunden.

Nun können wir uns aber auch auf Begebenheiten richten, die uns durch verschiedene Auffassungsformen zugänglich werden, ohne daß eine

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0374

dieser Auffassungsformen dabei irgendwie einen Vorzug vor den anderen hätte — es sei denn den der größeren Ergiebigkeit für die Auffassung des in Frage stehenden Komplexes. Ich kann hören, daß es regnet, ich kann sehen, ich kann fühlen, daß es regnet — aber weder das Optische noch das Akustische noch das Haptische oder das Temperaturphänomen ist mir dabei wichtig, sondern wichtig ist vielmehr die Tatsache des Regnens mit ihrer weit über das Phänomen hinausgehenden Bedeutung. Die Tatsache erfasse ich gewöhnlich durch ein Urteil: Es regnet, und das in diesem Urteil Gemeinte: daß es regnet, ist es, was wir uns näher betrachten wollen. Man hat dieses Ganze, was in einem Urteil affirmiert oder negiert werden kann, den Sachverhalt oder das Objektiv genannt. Es ist keineswegs mit dem Urteil identisch und bedarf weder als Gegenstand des Bewußtseins noch als unabhängig vom Bewußtsein gedachter Gegenstand der sprachlichen Form. Man kann ja — wie aus dem angeführten Beispiel hervorgeht — auf mancherlei Weise erkennen, daß es regnet, ohne dabei das Urteil auch nur innerlich zu sprechen. Und doch kann die Meinung dieses nicht gefällten Urteils, eben der Sachverhalt, vollständig dem Bewußtsein gegenwärtig sein. Diese Unabhängigkeit ist aber nur eine einseitige, indem zwar der Sachverhalt kein Urteil braucht, wohl aber jedes sinnvolle Urteil einen Sachverhalt mit sich führt. Überall dort also, auch in den Künsten, wo Urteile vorkommen, sind dadurch von vornherein Sachverhalte mit gegeben, und da man das im Urteil Gemeinte gewöhnlich für das Wichtigste am ganzen Urteil hält, so ist nichts naheliegender, als die Literatur als eine Kunst von Sachverhalten zu bezeichnen. Daß Urteile und Sätze vorkommen, hat nun die Literatur mit jeder Wissenschaft und unzähligen anderen Lebensangelegenheiten gemein, und wir müssen uns fragen, ob denn die kunsteigentümlichen Wirkungen irgendwie im direkten Zusammenhang mit bestimmten Sachverhalten stehen.

Es ist nun nicht zu leugnen, daß gewisse Sachverhalte für sich schon, und abgesehen von ihrer jeweiligen Darbietung, ästhetisch wirken können. Daß die Äpfel reifen, daß jeder Mensch sterben muß, daß keiner den anderen versteht, sind solche Tatsachen. Aber es würde wohl nicht angehen, alle ästhetische Wirkung der Literatur auf solche Wirkungen von einzelnen Sachverhalten zurückführen zu wollen. Das Erste, was dagegen spricht, sind die anerkannten Schönheiten der Sprache, d. h. die melodischen, rhythmischen und rein klanglichen Schönheiten — dann jene sonderbaren Wirkungen, die durch Symbolisieren und Vergleiche erzielt werden, und die beinahe rätselvoll sind. (Denn es ist nicht einzusehen, warum etwas stärker auf uns wirkt, wenn wir es durch einen Vergleich, als dann, wenn wir es direkt gesagt bekommen.) Die größere Fülle der angeregten Vorstellungen ist sicher nicht hinreichend. Schließlich mischen sich auch noch alle Arten Gefühle ein, die wir den komplexen Vorkommnissen des Lebens gegenüber zu aktualisieren gewohnt oder genötigt sind, besonders ethische oder ökonomische, Freude am Guten und Ähnliches. Dies Letzte sind freilich schon Gefühle, die sich auf Sachverhalte richten. Über ihre Zugehörigkeit zum Ästhetischen ist übrigens die Meinung geteilt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0375

Unsere Frage ist nun: Gibt es unter all diesen angeführten Eigenschaften des literarischen Kunstwerkes im allgemeinen irgend etwas, was für das Drama allein eigentümlich ist, etwas, das in allen Fällen das Dramatische konstituiert? — Unsere Antwort lautet: Ja — es gibt so etwas.

Drama ist ein Kunstwerk, das in der Konfiguration von Sachverhalten begründet ist, und allgemeiner: das Dramatische ist die ästhetisch wirksame Konfiguration von Sachverhalten. Ein Beispiel: Paul Claudels Tausch. Louis Laine: ein phantastischer Taugenichts mit schwankendem Herzen, Martha: das einfache Weib in ganzer Größe, das Urweib in primitiver Gewalt, Lechy: die Abenteurerin, und Nageoire: der tüchtige Mann des Erwerbs. Diese vier Menschen sprechen miteinander. Die in den Sätzen niedergelegten Sachverhalte ergeben ein Gebäude, das sich wieder nach den vier Personen ordnet und das noch wesentlich ergänzt wird durch eine Reihe von Sachverhalten, die nicht in Form eines von einer Person des Stückes ausgesprochenen Satzes gegeben sind, sondern die entweder sich als Handlungen vor den Augen des Beschauers vollziehen oder durch die Auffassung des Beschauers, durch ein Inbeziehungsetzen des einzelnen ausgesprochenen Satzes aus ihrer immanenten in eine aktuelle Gegebenheit gebracht werden. Hierher gehören in unserem Beispiele die Ursprünglichkeit Marthas, das Erfassen der Vierheit der handelnden Personen, die doppeltpaarweisen Verknüpfungen zwischen ihnen und Ähnliches. Die Sachverhalte also, um die es sich hier handelt, sind nicht nur die schon in den einzelnen vorhandenen Urteilen gegebenen, sondern auch alle die, die durch Urteile in Beziehungen zwischen den direkt gegebenen Sachverhalten erfaßt werden können. Aus dieser Gesamtmasse baut sich nun das Stück in seiner einfachen und gewaltigen Architektur. Vier Pfeiler in doppelter Verankerung, und einer bricht zusammen und reißt die anderen mit. Die Gruppierung soll nicht geändert werden. Das ist der ganze Inhalt des Dramas: was einmal fest gebaut ist, läßt sich nicht verschieben. Ein anderes Beispiel: John Gabriel Borkmann: Der Mann mit seinem besonderen Schicksal, die Frau, die Schwägerin. Das Netz, das sich von einem zum anderen spannt, die Relationen zwischen diesen Menschen enthalten den vollständigen Sinn des Dramas. Bei Ibsen tritt gerade dieses Gerippe ganz deutlich und in späterer Zeit fast unverhüllt hervor. Die Konstellation eines Lebens soll erhalten bleiben. Die Lebenslüge soll erhalten bleiben. Hjalmar Ekdal, Gregers Werle. Wie sie als Weltphänomene zueinander stehen, jeder mit seiner Basis und Umgebung, das ist alles. Nicht anders im antiken Drama. Ödipus, der König — Jokaste, die Gemahlin, Kreon, der die Wucht des Schicksals über sie öffnet. Nicht ganz so deutlich ist dieser Bau in den deutschen klassischen Dramen. Aber auch hier läßt er sich finden: der gute Wille, die Sinnlichkeit, und zwischen beiden Prinzipien Gretchen, einmal als gutes, einmal als böses. Überall liegt in dem besonderen Zusammenstehen der Personen, in der besonderen Verspannung ihres Lebens das Entscheidende. Dahin zieht sich das ganze Drama zusammen. Der Eindringlichmachung und Klar-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0376

stellung der Konfiguration dient jedes Wort. Indem wir diese Konfiguration auffassen, erfassen wir das Drama.

Aber Einwände erheben sich. Zunächst fällt unter diese Definition von Sachverhalt jedes beliebige Urteilsmaterial. Jeder Satz der Arithmetik oder: daß die Blätter eines Baumes grün, weich, zart sind, daß der Stamm grau, hart ist. Werden diese beiden Sachverhalte lediglich in folgenden Zusammenhang gebracht: „Der Baum hat einen rauhen Stamm und weiche Blätter", so ist damit freilich nichts Dramatisches gegeben. Aber auch unsere Definition des Dramas ist nicht erfüllt. Denn wir sprechen von einem gestaltmäßigen Zusammenhang, d. h. einem Zusammenhang, der zwar die einzelnen Sachverhalte nicht miteinander völlig verschmilzt und sie gewissermaßen vernichtet, aber doch einem, der sie alle zu einer unlöslichen Einheit vereinigt; also nicht eine bloße Aneinanderreihung, eine Addition, sondern eine Gestalt wird verlangt. Eine Gestalt aber ist etwas, was man nicht in seine Teile zerlegen kann, ohne sowohl das Ganze zu zerstören als auch diese Teile selbst zu verändern. Auf anderem Gebiet mag das deutlicher werden. Ein Rechteck ist eine solche Gestalt im Optischen. Man kann es nicht zerlegen; faßt man es etwa als eine Verschmelzung zweier Erstreckungen auf, nach den beiden Hauptdimensionen, und betrachtet man nun *eine* solche Erstreckung, so ist nicht nur kein Rechteck mehr da, sondern die Erstreckung ist etwas ganz anderes als selbständiges Ding wie als Komponente eines höheren Ganzen. Ebenso ist es, wenn man das Rechteck als eine Gestalt von vier Seiten auffaßt. Jede einzelne dieser Strecken ist sofort etwas vollständig anderes, ein ganz anderes Ding in der Welt, wenn sie allein ist, wie wenn sie in den Zusammenhang eingeordnet ist. In einem Falle sind ihre Endpunkte auch Anfangspunkte, im anderen nicht. Im einen Falle hat sie eine Außen- und eine Innenseite, im anderen nicht usw. Der vorhin angeführte Satz: „Der Baum hat einen grauen Stamm und grüne Blätter" ist aber nur eine Aneinanderreihung von Sachverhalten und nicht eine Gestalt im eben erörterten Sinne.

Auch eine bildliche Darstellung würde hier nicht genügen. Wir haben freilich schon eingangs erwähnt, daß ein Sachverhalt nicht bloß durch ein Urteil erfaßt werden kann, sondern daß vielerlei Wege dazu offenstehen. Und die bildliche Darstellung eines Sachverhaltes kann, obwohl sie nur eine Anweisung gibt, den Sachverhalt zu aktualisieren, dennoch eine durchaus brauchbare Darbietung sein. Man kann also auf einem Gemälde zeigen, wie Stamm und Blätter in der Farbe verschieden und wie sie zueinander angeordnet sind. Dabei ergibt sich allerdings eine Konfiguration, aber nur von Farben und Flächen, durch deren Deutung wir erst die Sachverhalte gewinnen sollen. Auf diese selbst bezieht sich die bildmäßige Wirkung nicht und sie sind dadurch noch nicht in die gewünschte Konfiguration gebracht. Suchen wir die eigentliche Gegebenheit, die der Sache nach dahinter liegt und ein Produkt unserer wahrnehmenden Tätigkeit ist, das Denkding, das uns aus der Deutung des Bildes resultiert, so finden wir nichts anderes als den Satz: der Baum hat grüne Blätter und einen grauen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0377

Stamm, der — wie wir eben gesehen haben — keinen gestaltmäßigen Zusammenhang in sich birgt.

Kann es nun aber nicht doch einen gestaltmäßigen Zusammenhang geben, innere Abhängigkeiten verschiedener Art, die sich zu einer völligen Einheit schließen, ohne daß irgendeine Spur von Dramatischem vorläge? Denken wir an die Sätze des Botanikers, des Biologen, der Sachverhalte, die unserem Beispiele nicht allzu unähnlich sind, in einen derartigen Stoffzusammenhang bringt. Allein solche Sätze erfüllen unsere Definition insofern nicht, als ihnen die ästhetische Wirkung wenigstens in Hinsicht dieser besonderen Verknüpfung fehlt.

Schließlich aber wird es doch auch im Rahmen unseres Beispiels solche Konfigurationen geben, bei denen ästhetische Wirkungen hervorgerufen werden, wie etwa das unweigerliche Aneinandergebundensein dieser gegensätzlichen Elemente oder die Widerstandsfähigkeit der rauhen Elemente über die höher organisierten zarten und Ähnliches. Aber alle diese Auffassungen enthalten auch schon unverkennbar ein dramatisches Element, sofern solche Beziehungen nicht als bloße Tatsachen-Erkenntnisse, sondern auch als ästhetisch wirksam begriffen werden.

Es mag auffallen, daß bisher weder von Zeit noch von zeitlichem Verlauf als einem wesentlichen Charakter des Dramas die Rede war. Allein es scheint uns darin in keiner Weise ein entscheidendes Kriterium zu liegen. Wir müssen hierbei von der Tatsache ausgehen, daß wir einen völlig deutlichen und präzisen Eindruck von einem ganz langen Theaterstück haben können, der in der Erinnerung nicht nur auf eine ganz minimale Zeit zusammengedrängt ist, sondern auch gar nichts Zeitliches an sich trägt. Ein Gesamteindruck ist möglich. Wir können den Individualbegriff eines bestimmten Dramas haben, der nicht einmal die Dauer als intendiertes Merkmal involviert. König Lear, Hamlet, können einzige zeitunbestimmte Gedanken sein. Der gestaltmäßige Zusammenhang der Tatsachen, die gütige und vertrauensvolle Handlung im Gespinst von Undank und Eigennutz, der Sohn zwischen Mutter und Vater, das alles kann, abgesehen von einem zeitlichen Verlauf, unmittelbar angeschaut werden und hebt sich dem Schauenden als ein simultanes Ganze heraus, wie die Verzweigung, Annäherung, Entfernung zweier Wege auf der Landkarte, die ja unverändert nebeneinander bleiben und doch einen Verlauf haben, oder der Gang einer mathematischen Kurve oder das Ding, ja der Sinn, eines geometrischen Körpers mit seinen sich durchflechtenden Abhängigkeiten.

Wenn wir nun mit unserer Auffassung vom Wesen des Dramatischen das Richtige getroffen haben, so muß sich an der Hand unserer Merkmale auch eine Abgrenzung gegenüber den Gesamtphänomenen ergeben. Wir beginnen, um das Wichtige zuerst zu behandeln, mit den nächsten Nachbarn des Dramas, den anderen Gattungen der Literatur. Auch die Lyrik setzt sich aus einzelnen Sätzen oder Satzbedeutungen zusammen, denen Sachverhalte entsprechen. Auch sie verlangt, daß im einzelnen Kunstwerk eine völlige Einheit hergestellt ist. Es scheint, daß zur Abgrenzung der Ausweg nahe läge, in der Lyrik nach einer anderen Klasse von Sach-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0378

verhalten zu suchen. Aber nicht nur, daß das unserer Definition ein neues Merkmal hinzufügen würde, während wir hoffen, mit dem bisherigen auszukommen, ist es auch unmöglich, die Sachverhalte in verschiedene Klassen, lyrisch, dramatisch usw., einzuteilen. Jede Art Sachverhalt scheint in jeder Gattung der Literatur vorzukommen. Nun ist es offenbar, daß in formaler Hinsicht große Unterschiede bestehen. In keiner Literaturgattung kommen die oben angeführten Schönheiten der Sprache, des Klanges usw. in solchem Maße in Betracht. Aber, so groß hier auch die Unterschiede sein mögen, wir müssen uns doch fragen, wie steht es mit unserer Charakteristik des Dramas als Konfiguration von Sachverhalten? Analysieren wir ein Gedicht: daß über allen Wipfeln Ruhe ist, daß man kaum einen Hauch spürt, daß die Vöglein im Walde singen und daß die Seele auch bald ruhen soll, das sind nicht Sachverhalte, die in derselben Konstellation zueinander sich befinden wie die Sätze, die Frau Alving und ihr Sohn oder Pastor Manders spricht. Es sind vielmehr ganz nahe Verwandte des Sachverhaltes, nur verschiedene Seiten eines und desselben Inhaltes. Sie schließen sich zu einer Einheit zusammen. Aber nicht wie die im Durcheinander der Kräfte sich zu einem Knoten verknüpfenden einzelnen Sachverhalte eines Dramas, sondern sie verschmelzen ineinander, verlieren ihre Selbständigkeit gegeneinander, während die Sachverhalte des Dramas zwar unselbständig zum Ganzen, aber selbständig in Hinsicht aufeinander waren. Das Gedicht ist so viel mehr und viel sichtbarer vom Dichter selbst durchtränkt, es ist alles in die Einheit seines eigenen Bewußtseins aufgenommen, manchmal ist es nur ein einziger Gegenstand, der erläutert und durch verschiedene Merkmale beschrieben wird: Du bist Orplid, mein Land usw. Dieses Verschmelzungsprodukt der Sachverhalte in der Lyrik, das meistens ein Gefühl oder eine Stimmung ist, das bildet den eigentlichen Sinn und Kern des Gedichtes. Die Verspannung, das Erlebnis des Durcheinanderwirkens, die Gestalt aus Sachverhalten ist das Ziel des Dramas. Freilich — es gibt noch andere Gedichte als rein lyrische. Die erzählenden Gedichte sind nur ihrer äußeren Form nach Gedichte und gehören unter die epischen Werke, von deren Verhältnis zum Drama noch zu reden wäre. Die sogenannten dramatischen Gedichte zeichnen sich gerade durch das aus, was wir für das Drama konstituierend fanden, durch die Konfiguration relativ selbständiger Teilinhalte.

Im Epos und der erzählenden Literatur im ganzen ist wieder nicht die Konfiguration von Sachverhalten das Wesentliche, sondern ihre Abfolge, ihre Reihung. Vom Zeitmoment gilt dasselbe wie im Drama. Wird aber irgendeine Geschichte als einheitlicher und simultaner Komplex erfaßt, so ergibt sich als entscheidend die Benachbarung, Folge, Kette der Tatsachen, nicht die Konfiguration, obschon dramatische Züge auch im Epos vorkommen.

Zur Abgrenzung gegenüber den anderen Künsten müssen wir entscheiden, ob auch die Farben und Formen der Malerei, die Formen der Architektur oder die Tonkomplexe solche Sachverhalte darstellen. Verstehen wir unter Sachverhalt nur das, was bereits durch ein Urteil erfaßt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0379

ist, fallen alle übrigen Künste ohne weiteres fort, da in ihnen Urteile nicht vorkommen. Aber wir mußten zugeben, daß es auch im Drama nicht bloß auf die schon ausgesprochenen Urteile und ihre Konfiguration ankommt, sondern auch auf Sachverhalte, die erst durch die vom Beschauer hinzutretende Auffassung aus ihrer immanenten in eine aktuelle Gegebenheit gebracht werden. Wir müssen also unter Sachverhalt auch alles das verstehen, was am gegebenen Material durch ein Urteil erfaßt werden kann. Aber auch dann ergibt sich die Abgrenzung: bei den übrigen Künsten kommt es auf die Konfiguration des anschaulichen Substrates der Sachverhalte an, beim Drama auf die Konfiguration der Sachverhalte selbst. Der Natur gegenüber (den Lebensereignissen) ist der Sprachgebrauch kein so sicherer, jedenfalls läßt sich zeigen, daß überall, wo wir da von „Dramatischem" sprechen, ein Beachten der Konfiguration von Sachverhalten vorliegt.

Aus unserer Anschauung erklären sich auch die Formen und Bedürfnisse des Dramas. Die Aufführung in der Zeit, durch Schauspieler usw. ist völlig sekundär, aber das eindringlichste Mittel, eben die Konfiguration von Sachverhalten zur Aufnahme zu bringen.

Diskussion:

Herr Bloem: 1. Die Ausführungen des Redners waren in einer einem nicht spezifisch philosophisch geschulten Menschen unzugänglichen Sprache und doch recht objektiv auch in einer nicht genügend zur Klarheit durchgearbeiteten Form vorgetragen. Sie sind mir deshalb geradezu unverständlich geblieben.

2. Von Vorträgen, welche auf einem Kongreß gehalten werden, glaube ich verlangen zu dürfen, daß sie jemandem, der sich auf dem betreffenden Wissensgebiet immerhin als Fachmann bezeichnen darf, sprachlich und inhaltlich zugänglich sind. Eine okkulte Ästhetik hat mindestens auf einem Kongreß keine Existenzberechtigung.

3. Eine These des Redners habe ich klar apperzipieren können, und die halte ich für falsch: die nämlich, daß das Drama zur Literatur, zur Dichtkunst gehöre. Seine literarische Unterlage, der Text, kann ein Kunstwerk literarischen Charakters, eine Dichtung sein — wesentlich ist dies dem Drama aber nicht. Ich fordere eine Neueinteilung der Künste in bildende, redende und spielende. Zu letzterer Kategorie zähle ich das Drama. Seine bloß oder auch nur vorwiegend literarische Betrachtung halte ich für eine Quelle verhängnisvoller Irrtümer.

Herr Wolff: Die Definition des Herrn von Allesch mag als eine von tausend möglichen gelten, aber sie verdunkelt mehr als sie klärt. An dem Erfahrungsmaterial, dem Ursprung und der Entwicklung des Dramas ist der Vortragende vorbeigegangen. Das antike wie das moderne Drama verkörpert als Tragödie zunächst das Leiden und Sterben des Göttlich-Sündenlosen, der da Sünde und Leid der ganzen Menschheit auf sich genommen. Nicht anders in der heroischen Epoche: auch der außergewöhnliche Mensch erliegt dem Lose alles Irdischen. Und noch heute bleibt der Held der Tragödie der Repräsentant der Menschheit; aus seinem Leiden faßt uns der Menschheit ganzer Jammer an. Wie das Trauerspiel das Weltleid verkörpert, entfesselt das Lustspiel die Weltlust. Das Drama

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0380

vergegenwärtigt unmittelbar das Leben und bringt dadurch die Elementarempfindungen der Menschenbrust zu künstlerischem Ausleben. — Eine solche oder ähnliche, aus der Geschichte des Dramas induzierte Begriffsbestimmung riecht nicht mehr nach der Lampe: wir wittern den Hauch des Lebens. Ich schließe gewiß nicht: ceterum censeo deductionem esse delendam!, wohl aber ceterum censeo inductionem nec non evolutionem esse quaerendas!

Herr Flemming: Erkenntnis heißt Aufzeigen der Gesetzlichkeit. Diese muß schließlich sich stützen auf eine, die in sich selbst gegründet ist.

Gerade dem Umstande, daß wir keine gebräuchliche und allgemein anerkannte Ästhetik besitzen, verdanken wir diesen Kongreß. Immer wieder sehen wir uns darauf hingewiesen, wie die Kunstwissenschaft die Ästhetik braucht, und zwar eine feste, gesicherte Methode. Sie allein kann uns in den Wesenskern der Kunst wie der Künste leiten.

Wollten wir die Natur des Dramas etwa aus gegebenen fertigen Inhalten ableiten, so würde dieser Materialismus uns nimmer zu seinem Herzen dringen lassen. Denn alle Einzelkünste sind keine Dinge, keine starren, „gegebenen" Formen — das ist Formalismus —, sondern Erzeugungsweisen einer Gesetzlichkeit, Methoden. Die Methode erzeugt den Gegenstand, denn sie ist das Lebensgesetz des Organismus. Mit dem Nachweis der Eigengesetzlichkeit, der Autonomie, rechtfertigt sie das Faktum des Kunstwerkes als eigenartigen ästhetischen Wert.

Welches ist nun die erzeugende Gesetzlichkeit, die das Faktum, die Gestalt des Dramas hervorbringt?

Gestaltwerdung unterscheidet das Kunstwerk von den übrigen Hervorbringungen menschlichen Kulturschaffens. In der Gestalt konkretisiert sich die Gesetzlichkeit. Das Wesen jeder Einzelkunst wird aber nicht nur eine Konkretisierung der künstlerischen Gesetzlichkeit überhaupt sein, sondern zugleich auch eine Restriktion, nämlich durch das erzeugende Mittel. Nicht das Material, sondern das hervorbringende Mittel begründet die Kunstart.

Die Sprache nicht als Mitteilung, sondern als Ausdruck ist das allgemeine Mittel der Gattung. Die für das Drama grundlegende Spezialisierung liegt darin, daß die Worte nicht nur gesprochen sind, sondern zugleich Geschehnis, ihr Gehalt tritt vor uns in Gestalten, wird als Gegenwart und Sichtbarkeit erlebt. Diese Notwendigkeit des Bildhaften bleibt stets ein Nacheinander einer kontinuierlichen Kette von Bildern, greift also nicht in das Gebiet der Künste des Nebeneinanders, der raumerzeugenden Künste über. Darin liegt auch die Stellung des Schauspielers begründet. Nicht sein Handeln, sondern die Handlung — diese dramatische, ästhetische Handlung im Unterschied von der Begebenheit — ist das Wesentliche. Handlung bedeutet jedoch Handeln von jemand auf jemand hin. Die Relation des Erzählers mit dem Zuhörer verändert sich zu der zwischen Schauspieler und Zuschauer. Es ist aber eine Korrelation, auf die wir hier stoßen: der Schauspieler muß nicht nur seine Handlung auf den Zuschauer abzielen, der Zuschauer muß seinerseits seine in der Illusion wirklich werdende Handlung auf den Schauspieler konzentrieren. Wie durch die Methode der Perspektive in der Malerei der ästhetische Raum des Bildes erzeugt wird, so wird durch die Gestaltwerdung des Wortes die ästhetische Welt des Dramas erzeugt, ihr Eigenwert und ihre Sonderart wird auf diese Weise gesichert.

Die Korrelation mit dem Zuschauer hat nichts mit äußerer Rücksicht des Dichters auf ein zufälliges Publikum zu tun. Das wäre Didaktik oder dergleichen. Der Zuschauer wäre dabei Subjekt einer Mitteilung. Die ästhetische Umwertung der Sprache besteht aber gerade darin, daß die Mitteilung zum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0381

Ausdruck wird. Nicht die Masse der empirischen Zuschauer also kommt in Frage, sondern die zur Einheit zusammengeschlossene Schau der Menge. Diese Korrelation also ist die Methode der dramatischen Form. Sie erzeugt die „innere Form" des Dramas, wie wir sie mit Goethe nennen wollen. Sie muß also auch das Material der Begebenheiten zu einem neuen Inhalt gemäß ihrer Gesetzlichkeit umformen. Das hier weiter zu verfolgen aber führte zu weit.

Herr Reicke: Dramatische Wirkung stützt sich auf ein Zusammenwirken von Rhetorik und Plastik. Das Wesentliche der dramatischen Wirkung besteht in dem, was zwischen Bühne und Zuschauer spielt.

Herr Koffka: Die Diskussion ist bisher über vage Allgemeinheiten nicht hinausgekommen. Im Gegensatz dazu habe ich ein sehr konkretes Problem zur Diskussion zu stellen, das zwar nur einen Nebenpunkt betrifft und das ich noch mit dem Vortragenden privatim besprochen hätte. Unter den vorliegenden Umständen aber will ich hier sprechen, um zu zeigen, daß der Vortrag durchaus nicht etwa graue Theorie brachte, sondern daß die Ausführungen des Redners zu ganz konkreten Einzelfragen führen. Zur Sache: Herr von Allesch hat für die Abgrenzung des Dramas von den anderen Formen der Literatur das Zeitmoment als unwesentlich erachtet. Mir liegt eine andere Auffassung zurzeit näher, eine Auffassung, die sich aber mit der allgemeinen Theorie des Redners sehr wohl verträgt, ja durch sie erst wirklich psychologisch begründet werden kann. Indem das Drama eine Konfiguration von Sachverhalten ist, eine aus, in und über Sachverhalten aufgebaute Gestalt, ist es eben doch eine Zeitgestalt, und es liegt zum mindesten nahe, anzunehmen, daß auch als solche das Drama irgendwie ausgezeichnet, vom lyrischen Gebiet, vom Epos unterschieden ist. Für seine Anschauung berief sich der Redner auf den Erinnerungsniederschlag, den ein Drama hinterläßt: gewiß, König Lear mag in der Erinnerung völlig zeitlos erscheinen, ausgedrückt durch die Formel: Eltern, Vaterliebe und Kindesundank. Aber es ist doch eben nicht dies schlechthin, sondern so wie wir es im Lear erlebt haben, und ich meine nun, daß in dieser zeitlosen Erinnerung nuancierend auch das zeitliche Gestaltmoment vorhanden sein kann. Qualitativ waren die verschiedenen Zeiterlebnisse wohl am besten als mehr oder weniger große Spannung zu charakterisieren. Dies meine Frage; zum Schluß nun noch eine allgemeine Bemerkung. Einer der Vorredner sagte, ihm hätte der Vortrag nach der Lampe gerochen, mir hat er nach dem psychologischen Laboratorium geschmeckt.

Herr von Allesch: Der Kongreß war einberufen worden, wie es ausdrücklich in den Einladungsschreiben hieß, um eine Verständigung zwischen den verschiedenen Zweigen der Ästhetik herbeizuführen. Diese Diskussion aber spricht diesem Grundsatz völlig Hohn. Mit Ausnahme von Herrn Koffka, dem ich für seine Stellungnahme meinen Dank aussprechen möchte, hat keiner der Diskussionsredner auch nur zugehört, was ich gesagt habe, geschweige denn mit seiner Bemerkung zur Sache geredet. Nur Herrn Reicke gegenüber will ich betonen, daß gerade dieses Neue, was in Wechselwirkung zwischen Bühne und Zuschauer entsteht, durch die von mir vertretene Anschauung am ehesten erfaßt wird. Herrn Koffkas Frage beantworte ich dahin, daß zwar natürlich Zeitmomente nicht aus dem Drama ausgeschaltet sind, daß sie aber nur akzident und weit davon entfernt sind, das Dramatische zu konstituieren; sie gehen vielmehr in die Sachverhalte ein und haben nur durch sie Anteil an der Gestalt des Dramas.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0382
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

Wilhelm von Scholz:

Das Schaffen des dramatischen Dichters

Die Leitung des Kongresses hat mir, der ich mich nur als Gast der Wissenschaft betrachten darf, die Aufgabe meines Vortrages so vorgeschlagen, daß ich Ihnen eine Darstellung des Wesentlichen geben möge, was mir bei meinem eigenen dramatischen Schaffen auffällt. Ich werde also einen psychologischen Bericht erstatten über die Folge derjenigen Momente, aus denen die schließlich vollendete Arbeit hervorgeht, die ihr Erlebtwordensein in das Werk hineinschreiben oder, wenn Sie wollen, seine Entwicklungsstufen sind. Alle subjektiven und vergänglichen Begleiterscheinungen des Vorgangs, wechselnde Schaffensstimmungen und -gefühle, Übersteigerungen des Ichgefühles und innere Zusammenbrüche, liegen dabei natürlich ganz außer Betracht.

Zunächst, ehe von der Anregung zu einem einzelnen Werke zu sprechen ist, scheint mir der psychische Gesamtzustand des Dramatikers — des Mannes, der mit seinem Schaffen eins geworden ist, der sich bewußt erzogen hat und unbewußt schon durch einige Werke und ihr Schicksal erzogen worden ist — bemerkenswert. Er ist ein ständiges Spielen mit Geschehnissen und Charakteren. Er ist heute ein Umdenken und Verbinden des eigenen Erlebens mit anderer Vergangenheit, anderen Zusammenhängen, anderen Fernen; morgen ein Umbilden von Personen, die uns begegnen, zu starker Ausgeprägtheit, ein Vorstellen ihrer Möglichkeiten, wenn man sie sich aus den Zwängen ihrer Konvention gelöst und durch andere Lebenslagen bedingt denkt. Er ist ein Spiel mit Gefühls-, Vorstellungs-, Willensantithesen, die bald dunkel, gefühlsmäßig, den Willen zerreißend als Entschlußkonflikt, bald epigrammatisch-klar als unüberbrückbarer Gedankengegensatz, bald unbegreiflich, mit seltsamer Mischung von Sinn und Zufall, als Schicksal erscheinen. Dabei verwandeln sich die Gefühle des Dramatikers der Welt und dem Leben gegenüber — was er allerdings wohl mit allen Künstlern teilt — von den naiven Gefühlen fort in der Richtung auf die ästhetischen zu. Das Leben um ihn nimmt für den Dramatiker den Charakter des Schauspiels an, des Schauspiels nur auf einer noch frühen naturalistischen Schaffensstufe, des noch zu steigernden, der formenden Hand noch knetbaren. Der Dramatiker sieht überall die nur selten durchgeführten Ansätze und Versuche des Lebens zu starken Menschen, großen Geschehnissen, zu unvermischten Entwicklungen, zu tragischen oder komischen vielstufigen Skalen, an deren Gipfel erst die ganz vollen tragischen und komischen Erregungen ausgelöst werden, deren unsere

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0383

Seele fähig ist. Der Dramatiker sieht alle diese Ansätze mit dem Auge der Phantasie, dessen Selbsttätigkeit groß ist. Gewissermaßen: wie in einer wärmeren und fruchtbaren Atmosphäre entwickeln sich im Geiste des Dramatikers die, im Raume gebundenen, Charaktere und Geschehnisse rasch und frei immer bis zu ihrer Idee, bis dahin, wo sie, auch als nur vorgestellt, ergreifen und erschüttern. Die Folgen verkürzen sich, die Gegensätze rücken härter aneinander, Raum und Zeit werden nur noch mit dem Puls der Erregung empfunden und gemessen.

Dieser fortwährende, ich möchte sagen: latente Schaffenszustand ist fruchtbar, aber zunächst nicht zeugend. In dem raschen Zug einmal wieder vergessener, ein anderes Mal mit ein paar flüchtigen Zeilen ins Tagebuch aufgezeichneter Vorstellungsreihen bildet sich der Gestaltungsstoff: szenische Motive, Charaktermotive, Menschentypen, Schicksalslagen, Entschlüsse, Konflikte, Gefühle, Bilder, die dann dem dichtenden Geist mit ihrer ganzen Fülle zu Gebote stehen, aus denen dann die — seltenere — zeugende Erregung mit vollen Händen schon Vorbereitetes, im dramatischen Sinne: lebendiges Leben greift.

Ich vermag Ihnen über den Moment, in welchem der Einfall eines großen zusammenhängenden Werkes in solchem vorbereiteten Lebensstoff zündet, nichts ganz Sicheres zu sagen. Es erscheint mir dieser Moment nicht — was er aber, wie ich objektiv schließe, doch wohl auch sehr stark sein muß — als ein subjektiv besonders fruchtbarer, empfänglicher, sondern immer als eine besondere Schönheit, ein besonderer Glanz und Reiz des Stoffes, der Fabel, die mir in Zeiten solcher inneren Disposition begegnet.

Irgend ein Vorkommnis, das ich sehe, höre, lese, zufällig vielleicht in einem Gespräch als vorgestellten Fall bilde, auch gelegentlich einmal träume, gibt die erste Anregung, den Keimpunkt, die Kristallisationsmitte, von der aus sich die Handlungsgestalt bildet. Es ist nicht leicht, deutlich zu kennzeichnen, welche Eigenschaften eine solche erste Anregung haben muß, um sich plötzlich nicht nur vor alle anderen, ihr wesensverwandten Anregungen, sondern auch vor die ganze Alltagswirklichkeit zu drängen und den Dramatiker in sie als seine jetzt eigentliche Wirklichkeit hineinzuziehen. Nebenmomente der ersten Anregung mögen für mich früher der Reiz der Zeitfarbe, die Größe und das Leben der möglichen Bilder gewesen sein. Heute ist für mich sicher mitbestimmend der Raum zum seelischen Aufglühenlassen der Gestalten durch die Leidenschaft, den ich instinktiv an einer Fabel, einem Stoff empfinde; also die Gewähr für die Sichtbarkeit, Gewortbarkeit, Ausdehnung und Fülle des Stoffes, aus denen sich der Körper eines Dramas bilden läßt; mit denen sich ein Zusammenklang lebendig abgestufter Figuren ergibt, die in ihrem Verwobensein als nicht allzu willkürlicher Lebensausschnitt erscheinen. Diese Nebeneigenschaften, die eine fruchtbare Anregung zum Drama wohl haben muß, mit denen ein Stoff sich der ausführenden Hand empfiehlt und die man als das Vorhandensein szenischer Möglichkeiten bezeichnen kann, sind gleichwohl wertlos, wenn das Hauptmoment fehlt, der Mitteltrieb, das unmittelbar Zündende! Man hat von Wollen, Handeln und Konflikt als dem Wesen des Dramas

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0384

gesprochen; sie gehören zum Wesen des Dramas, sind es aber noch nicht. Das ist vielmehr, ich kann es mit keinem besseren Wort sagen: ein Schicksal und ein Charakter. Ein Schicksal, welches das Letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht. Ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst ganz sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind.

Immer, wenn mir ein Stück Schicksal als dramatischer Stoff lebendig wurde, war sogleich der dies Schicksal erlebende Held, mit einem ersten Hauch seines Wesens, einem Abglanz seines Daseinsgefühles so in meinem Bewußtsein, sein Ich floß irgendwie mit meinem Ich zusammen — wie das mit einem mein Interesse erregenden, mir lebendig begegnenden Menschen geschieht. Der wird mir auch zunächst nur mit einer wie verhüllten Ichberührung bewußt, mit noch unbestimmtem Umriß und erst allmählich körperlich, greifbar, plastisch. Diese unmittelbar empfundene Doppeltheit von Charakter und Schicksal — nicht nur, ich wiederhole es: von Charakter und Handlung, denn erst das Gegenspiel von dem Helden entzogenem, auf ihn eindringendem Geschehen hat die Eigenschaft, den Charakter aufzurollen — finde ich in allen den Motiven, die mich zu dramatischem Schaffen anregten.

Daß auch die wechselnde subjektive Disposition beim Zünden einer Anregung mitspricht, konnte ich indirekt dadurch feststellen, daß mir ein Stoff manchmal erst geraume Zeit nach meiner ersten Begegnung mit ihm zu dem zündenden Funken wurde, der mein Erleben und Sein in das Werden eines Dramas verwandelte.

Zur Charakteristik der ersten Anregung kann ich noch das folgende angeben: sie läßt widersätzliche Gefühle aufsteigen, die hineinformen wollen in das Vorhandene oder eindringen in Sichverbergendes. Es findet in ihr ein Gefühl der Identifizierung, der Ichverwandlung statt, des Selbsterlebens, das vielleicht den jüngeren Dichter mehr die Geste und die Weltanschauung aus der Gestalt, den reifenden ihre Leidenschaft, ihren Konflikt und ihr Gefühl gegen das, in der Antithese wahlverwandte, Schicksal annehmen läßt. Aus solcher ersten Anregung bricht einen Moment lang dasselbe große Gefühl, das später, wenn das Werk sich in die Raumwelt gedrängt hat, als letzter Klang in der erregten Seele des Zuschauers nachhallt. Noch sei hinzugefügt, daß der so in die Seele geschleuderte Stoff einen inneren Wirklichkeitsgrad annimmt, welcher wesentlich stärker ist als die zahllosen gedachten Begebnisse, die täglich durch unser Vorstellen gehen, und andererseits reizvoller, lockender sich in ihn zu versenken, spielender, freier als alle „äußere Wirklichkeit“. Er verdrängt in seinem Wachsen jedes nicht ganz fundamentale äußere Lebensinteresse und nimmt in seinen Geschehnissen, Bildern, Charakteren allmählich eine solche körperhafte Deutlichkeit für Auge und Ohr, eine solche Stärke der Gefühle und Leidenschaften an, daß er gegenständlich wird wie ein Halbtraum und sich als Geschehen zur objektiven Wirklichkeit etwa verhält wie die Aufführung einer Handlung zu dieser selben Handlung, wirklich gedacht. Er wird vor der Vorstellung erlebt in einer Mischung von geschehener

Wirklichkeit und Raumweite und von deutlichem Gespieltwerden auf einer Bühne, von halbem Sein und ganzem Bedeuten.

Ich will versuchen, den Keimpunkt des Dramas an zwei Beispielen darzustellen, die ich der Abrede gemäß aus meinen Arbeiten nehmen muß. In meinem neuesten Drama, der „Gefährlichen Liebe", zu dem ich den Stoff in den „Liaisons dangereuses" des Choderlos de Laclos fand, hat mich nicht das glänzende Milieu des Ancien régime zur Gestaltung gereizt, das freilich eine willkommene Beigabe war, sondern allein dies: das Band zwischen einem Mann und einer Frau — Vicomte von Valmont und Marquise von Merteuil — wird durch die Ebenbürtigkeit der beiden an Kraft und Vitalität fester und fester, während gleichzeitig nach dem Verfliegen des ersten Gefühlsrausches ihre Gegensätze und feindlichen Momente immer stärker hervortreten. Halb in der Zeitsituation und ihrer unabhängigen Lebenslage, die sie nicht voneinander weg und in andere Interessen zwingt, das Spiel der Leidenschaft vielmehr geradezu herauslockt, halb in der besonderen Artung dieser Charaktere, in denen entgegengesetzte Gefühle sich nicht zu trübem Grau mischen, sondern positiv wie negativ neben- und durcheinander bestehen, liegt ein Schicksal, das hier in den Personen selbst festgenistet ist, in den Forderungen, Verlockungen, Reizen und Feindschaften des Geschlechts, der Physis, welche nun die Charaktere in den Konflikt reißt. Die Charaktere wurden mir in dieser gefährlichen Verknotung sofort als Drama lebendig, und gleichzeitig fühlte ich in ihrem Geschick eine Erschütterung, wie sie nur da eintritt, wo ein, niemandem ganz erspartes, Erleben sich durch die Fügung der Umstände zu sehr hohem deutlichem Ausdruck steigern läßt. Wohl sicher ist das, was dem Dramatiker selbst nur im Stoff zu liegen scheint, zum Teil schon die Formung, die sein dramatisch eingestelltes Erleben der Dinge in begegnende Anregungen hineinsieht. Es ist dies hier eine Veränderung, die mir aus „Gefährlichen Liebschaften" eine „Gefährliche Liebe" werden ließ. — Deutlicher wird das bei der Anregung zu meinen „Vertauschten Seelen". Die alte indische Fabel von dem Zauberspruch, mit dessen Hilfe man seine Seele in jeden beliebigen toten Leib senden kann, während der eigene Leib so lange tot ist, ist der Stoff, ganz allgemein genommen. In der Fadlallahsage bedient sich ein Derwisch des Zaubers, um in den Leib des Königs zu kommen, während dessen Seele arglos, vom Derwisch verführt, in einen Hirsch gefahren ist, nun, wie sie zurückkehren will, ihren eigenen Körper besetzt findet und im Tiere bleiben muß. Dieser Stoff wurde für mich erst in dem Augenblick zur dramatischen Konzeption, als ich plötzlich, in Gedanken mit dem Stoff spielend, die Seelen des Königs und des Derwischs mit vertauschten Körpern einander gegenüberstehen sah. Erst hier ist der Keimpunkt der Komödie. Dieser — wie noch einige ähnliche Fälle — scheinen mir auszusprechen, daß die erste Anregung schon ein Schaffensakt des Dichters, ein Hineindenken seines persönlichen Formwillens in einen dazu geeigneten Umkreis von Motiven ist.

Während das erste Keimen eines dramatischen Werkes noch ein verhältnismäßig einfacher Vorgang ist, verwickelt sich die weitere Arbeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0386

des Dramatikers am Werke immer mehr. Zum unbewußten Werden tritt das bewußte Studium von Zeit- und Milieuverhältnissen hinzu, das seinerseits wieder neue unbewußte Arbeit zur Folge hat. Ganz grundlegende Wandlungen des Planes ergeben sich, Stockungen treten ein, und oftmals muß erst der Wille einige Male zu einem Werke zurückgekehrt sein, ehe es wieder in den Schaffenszustand — das Wort hier vom Objekt genommen als ein Lebendig-, Eindrücklich-, Raumhaftwerden innerer Bilder — übergeht. Ich will versuchen, den Vorgang auf das Wesentliche zu bringen, zu schematisieren.

Hat der Schaffensprozeß des Dramatikers mit der ersten Umgestaltung einer äußeren Anregung begonnen, so erscheint das in ihm sich absondernde Stück Ichgefühl, der Held, in Verbindung mit der vorgestellten Schicksalswendung, an der es erlebt wird, bald wie ein Festes in einem Spiel von Vorstellungen aller Art, in dem dies Feste anzieht und abstößt, nach seiner inruhenden Formidee sich vergrößernd, Gestalten und Geschehnisse heranziehend.

Dieses Sichbilden der Dramengestalt in Dialogbruchstücken, in noch ganz skizzenhaft gesehenen Szenen, streckenweise auch erst nur im Wissen der zu formenden Vorgänge, geschieht unter dem Rhythmus des dramatischen Gefühls. Das arbeitet wie die Gefühle und Erregungen des Traumes, die wohl auch das ursprüngliche sind und aus ihrem Aufwallen erst die, scheinbar ursächlichen, zeugenden Bilder hervorrufen. Das dramatische Gefühl drängt aus seiner nicht weiter zerlegbaren Artung dazu, sich in der Zickzacklinie antithetischer Vorstellungen zu bewegen und immer wieder die eigentlich dramatische Wirkung, die vorbereitete Überraschung, auszulösen: über den Gegensätzen eine neue Wendung zu ersinnen, welche sowohl durch das Gegensatzpaar vorbereitet ist, es in sich aufnimmt, als auch etwas irgendwie Unvermutetes, Schlagendes hinzubringt, das zunächst überrascht, dann aber durch sein außerordentliches Hinpassen selbst mit vorbereitet erscheint. In dieser Vorstellungsfolge, diesem stoßweisen Rhythmus schafft das dramatische Gefühl schon im kleinsten Teil des Dramengefüges, in zwei, drei Repliken des Dialogs. Und nur der Dialog ist dramatisch, in den es immer wieder die vorbereitete Überraschung hineinwirft — und mit ihr die dramatische Schönheit: Unberechenbarkeit.

Dabei ist das werdende dramatische Kunstwerk im Geiste des Dichters nicht — wie das vollendete für den Zuschauer — eine Sukzession, sondern ein völlig gleichzeitiges, in welchem das Neue sich an allen Seiten ansetzt, bei welchem Wandlungen der Gestaltung oft vom Schluß zum Anfang zurückgreifen, bei welchem Folge und Zeit nur eine Form der Anordnung dessen ist, was an Leben aus dem Anschauen des Dichters hingebreitet werden soll.

Auch darin ist ein wesentlich anderes Verhältnis des Dichters als des Zuschauers zum Drama: dem Zuschauer ist das Drama — jede Inhaltsangabe der Berichte bestätigt es — ein ausgebreitetes Geschehnis, von dem es einen Teil sieht und den anderen fast mit zu sehen glaubt; dem Dramatiker ist es eine Szenenreihe; eine Szenenreihe, bei der alle erzählten Teile der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0387

Handlung sich erst an der Stelle ins Gewebe des Geschehens drängen, wo ihr Erzähltwerden als Wirkungsmittel direkt die Bühne betritt. Dies ist ein gewichtiger Umstand, der Künstler und Dilettanten deutlich scheidet; aus dem sich z. B. die häufigen, von Goethe mit Eckermann erörterten Inkonsequenzen bei den großen Dramatikern erklären und die Schwierigkeit, die sich oft ergibt, wenn man in einem großen Drama alles dargestellte und erzählte Geschehen in eine zweifellose Zeitfolge bringen will. In jedem Augenblick des Dramas öffnen sich Wege in rückwärts liegende Zeit, in die der Dramatiker plötzlich hineinsieht, auf denen Geschehen und Gestalten herankommen.

Nicht zuletzt auf solchen plötzlich geöffneten Wegen, immer aber wie von einem inneren Schicksal gerufen, treten andere vorgestellte und empfundene Menschen in den Lebenskreis des Helden. Die Menschen eines Dramas haben zunächst untereinander eine Blutsverwandtschaft durch den Dichter, von dem sie stammen. Sie sind wie die, als Charaktere weit auseinanderstehenden und doch durch irgend einen Familienzug verbundenen, Glieder eines verzweigten Geschlechtes. Wichtiger erscheint die Beziehung der Gestalten zum Helden. Als wären sie teils aus selbständig gewordenen Nebenzügen seines Wesens entstanden, mit denen er sich leibhaft gegenübertritt, teils von seinem Charakter durch positive oder negative Wahlverwandtschaft aus dem Dunkel herausgerissen. Sie alle treten sogleich bewegt, mit einem ungefähren Bild ihrer Szene, vors innere Auge. Dabei sind die in einem epischen oder einem Lebensrohstoff enthaltenen Figuren, selbst wenn der Dichter ihre Namen und Funktionen beibehält, im dramatischen Sinne noch gar nicht da, ehe sie nicht mit einem Gesichtsbild, mit Schritt, Geste, Sprechton und einem Ichhauch in dem Dichter selbständig entstehen. Charaktere bilden sich oft durch Teilung, wenn der symphonische Geist des Dramatikers ein menschliches Motiv erst zu dunkelgroß, zu wolkig konzipierte, als daß es bei der klaren Vergegenständlichung noch eine einzige Gestalt bleiben konnte. Ein neuerer Dichter braucht einmal von Macbeth und der Lady das Wort, daß sie der Dichter „schwer zu Gegensätzen auseinanderschlug“. Es erscheint manchmal, als ob eine Gestalt gewissermaßen hinter der anderen vorkommt, aus ihrem Schatten tritt. In meinem Drama „Meroe“ ergab sich die Notwendigkeit, den zum Tode verurteilten Prinzen von seiner Mutter, der Königin, Abschied nehmen zu lassen. Wenn ich rückschauend in das Entstehen dieser Stelle der Dichtung eindringe, so scheint mir, daß mir die hier notwendige, das Drama aufhaltende Schmerzfülle widerstand, daß ich nach Gehaltenheit für die Szene strebte. Da trat — in der Art, die ich eben schilderte und nur für diese eine Szene — hinter der Gestalt des Prinzen die eines gleichaltrigen Freundes und Fechtgenossen hervor, der nun auf Wunsch des Prinzen, als wäre er selbst der Sohn, in strenger Gehaltenheit die aufgetragenen Ichworte des Sohnesabschieds spricht. Ich wähle dies Beispiel, weil mir hier die neue, aus dem Schatten einer früheren Figur getretene Gestalt noch fast nicht von der ersten abgelöst erscheint. Auch der umgekehrte Vorgang ist zu beobachten, daß, wenn der Dramatiker zwei Gestalten einander zu nahe in die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0388

Handlung gestellt hat, sie zu einer einzigen, nun reicheren und vielleicht menschlich ganz neuen Gestalt zusammenfließen.

Während der Dramatiker die Charaktere zunächst wie Menschen empfindet, die vor einem bestimmten, ihnen selbst noch unbekannten Schicksal stehen, verliert er — wie in langem, nahem Verkehr mit irgendeinem Menschen — den ersten, noch fremden Eindruck, an dessen Stelle ganz unbemerkt die Selbstverständlichkeit der Personen tritt, aus der sie nun allein handeln.

Ich beobachte, daß das werdende Drama in der ersten Zeit noch leicht, schwerelos, ohne Detail und Kleingefüge, nur Plan und Umriß ist, der den Geist — abgesehen von der innersten Ichberührung durch den Stoff — zunächst wie den Architekten bildhaft und technisch beschäftigt. Währenddessen entsteht aus jener Ichberührung, indem das Fühlen des Dramatikers immer stärker von seinem Stoff erfüllt, der Stoff immer mehr mit den an ihm sichtbar werdenden eigenen Erlebnissen des Dichters getränkt wird — die Identifizierung zwischen Autor und Werk. Im Dichter wächst das Vorstellungsbild der Leidenschaft zur Leidenschaft; oder, wenn Sie wollen: der Dichter wächst in die Leidenschaft des Werkes hinein. Seine Grundstimmung, wenn er ein Drama beginnt, ist naturgemäß noch die seines Lebens: nur erst wie ein Wetterleuchten in fernem Gewölk zuckt die Leidenschaft über seinen klaren, ruhigen, inneren Horizont. Es kann etwa der Fall eintreten, daß dem sein Werk beginnenden Dramatiker ein in der Handlung notwendiger Entschluß seines Helden noch ungeheuerlich und als kaum glaubhaft zu machen erscheint — dessen Darstellung dann der gewachsenen Leidenschaft des Dichters sich ganz leicht, natürlich und selbstverständlich gibt. Der immer mehr in die Leidenschaft seines Helden und seiner Gestalten eintauchende Dichter wird gleichzeitig immer sicherer im Beurteilen, im Handhaben des Handelns, des Entschlusses, der Tat. Denn nur der erregte Mensch vermag Entschlüsse und Taten, deren klar überlegtesten selbst etwas vom Paroxysmus anhaftet, zu verstehen, zu fühlen; nicht der nüchtern-ruhige, der dafür aber ihre Tragweite am besten abzuschätzen vermag. Nun glaube ich, daß der nüchtern-ruhige wie ein korrigierender Zuschauer auch im Dramatiker am Werke teilnimmt. In den Pausen des gesteigerten Schaffenszustandes prüft und wägt er, bis eine neue Leidenschaftswelle seine Gedanken in Gefühle verwandelt und mit in den Strom reißt.

Beim vollendeten Drama ist wohl mehr als bei Werken der anderen Dichtungsformen die Kompliziertheit des Organismus und das sichere Ineinandergreifen aller Teile erstaunlich und notwendig. Ich glaube erkannt zu haben, daß sie sich dem Dramatiker nur dann ergibt, wenn er immer von neuem alles an einem Werk Geschaffene — soweit es nicht seine künstlerische Einsicht als unorganisch erkannt und verworfen hat — in sein hellstes Bewußtsein nimmt, um es wieder ins Unbewußte versinken zu lassen, wo es sich nach allen Seiten, gleichzeitig neue Wurzeln und neuen Wipfel bildend, organisch notwendig ergänzt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0389

Wie in jeder großen Kunst hat am Schaffen des Dramas unbewußte und bewußte Arbeit Anteil. Die unbewußte hat gewissermaßen den Block mit Erdkräften ins Licht gehoben, ihr entstammen immer wieder die besten Züge. Der bewußte Teil hat als wichtigste Aufgabe: die Erzwingung des höchstmöglichen Ergebnisses aus dem Unbewußten. Bewußtheit ist der innere Zuschauer, in den der Dichter sich verwandelt, sobald er von seiner Arbeit zurücktritt, um sie zu überschauen; den er vergißt, wenn er spielend in der Fülle aller Möglichkeiten wühlt, formt, gestaltet, und der doch gewacht und gesehen hat, der ihm im nächsten Augenblick des Zurücktretens wieder Resultate bietet, feinste Korrekturen, Wege, Notwendigkeiten zeigt: er steigert den Künstler über sich hinaus zu dem, was bleibend ist an seinem Werk, zu einem widerwillig geleisteten Höchsten, das der innere Zuschauer, selbst staunend, von der ihn fremd anblickenden Kraft des Künstlers erzwingt. — Beide Schaffenslinien laufen oft parallel, oft sich ablösend durch die ganze Arbeit. Vielleicht kann man sagen, daß nach dem ersten ganz unbewußten Beginnen eine Zeit starker Bewußtheit folgt und daß gerade da, wo der Laie vielleicht am meisten die künstlerische Besonnenheit und Einsicht am Werke vermutet, in der zweiten Hälfte der Arbeit, das Unbewußte, der zündende Einfall, das wie im Traum, ganz nur aus sich und oft zum höchsten Überraschen geschehende Handeln der Charaktere durchaus überwiegen.

Ich werde in diesen Ausführungen manches ausgesprochen haben, was nicht nur für das dramatische Schaffen gilt. Ich möchte deshalb meine subjektiven Eindrücke von dramatischer Arbeit auch noch gegen die vom lyrischen und epischen Schaffen abgrenzen. Das dramatische Arbeiten erscheint mir als die stärkste Erlösung des Dichters von sich selbst, weil es ihn nicht nur von seiner Person, sondern in der intensiven Vorstellung einer fremden Lebenslage auch von seiner Situation, seinen Gebundenheiten, seiner Umwelt befreit: die Ichverwandlung ist stärker als beim epischen Schaffen. Es ist dies jedenfalls begründet durch die absolute Gegenwärtigkeit alles in dramatischer Form Geschriebenen. Dieser Effekt deutet aber auch darauf hin, daß das werdende Drama auf lange Zeit hinaus den Schaffenden ganz in seine Gewalt nimmt. Der lyrische Aufschwung, der außerdem viel kürzer dauernd ist, wird als innerhalb der Persönlichkeit bleibend empfunden und läßt dem Dichter sein Selbst, wenn auch rhythmisch verändert. Das epische Schaffen gibt dem Erzähler immer einen gewissen Abstand von dem ganz abgeschlossenen Stoff, wodurch ihm, wie dem Lyriker, das Selbst gewahrt bleibt — das sich dafür vielleicht im Drama, wo es unsichtbar wird und verloren scheint, um so stärker und ausführlicher ausspricht. Also es ist nicht möglich, vom Schaffen des Dramatikers zu sprechen und nicht wenigstens ein kurzes Wort über sein Verhältnis zur Bühne zu sagen. Die Generation der ganz theaterfremden Stückdichter ist wohl ebenso im Aussterben wie die Meinung, die an sie noch manchmal erinnert: daß die Dramatiker auf der Bühne Schwäne auf dem Lande seien und dort nichts zu suchen hätten. Das mag für heute wohl nur noch bei ersten tastenden Versuchen gelten. Dann aber muß der Dramatiker einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0390

erzogenen Generation, der nicht Verkünder verschwommener Visionen, sondern Raumkünstler, Gestalter ist, aus dem Schüler der Bühne ihr Meister geworden sein, sie praktisch beherrschen, wie der Bildhauer Ton, Wachs und Stein, ihre technischen und sonstigen Mittel, vor allem den Schauspieler, kennen und lieben, muß ein Werk einrichten und Regie führen können. Nicht um das immer auszuüben, wohl aber, um das Instrument, auf dem er spielt, immer sicherer, unbewußter, instinktiver in seiner Vorstellung zu tragen, um aus den Möglichkeiten des Materials ebenso Schaffensanregung und -bereicherung zu ziehen wie aus den Lebenswirklichkeiten, die ihn umgeben. Ich glaube, daß die eine Halbkugel der inneren Shakespearischen Welt die Bühne war, sicher nicht minder groß als die andere, das Leben.

Lassen Sie mich zum Schluß das spezifische Schaffen des dramatischen Geistes noch einmal so zusammenfassen: es ist ein inneres Erleben, in welchem jede Vorstellung eine Gegenvorstellung wie ihren Schatten zeugt, die mit ihr wächst, in die plötzlich das Leben überspringt; es ist ein Dialog von Willen, den — entgegen den Dialogen von Meinungen — ein anderer führt als die Zwiesprach haltenden: unvorberechnetes Sichergeben, Zufall, Schicksal; es ist eine Debatte ganz unlogischer, halb oder ganz antithetischer, vielleicht in sich sinnloser, aber ihr Dasein behauptender Wirklichkeiten, nicht mit Gründen, sondern mit Kräften. Es ist nicht das Durch- und Zuendedenken einer Sache, sondern das Gegeneinandervorstellen ihrer Möglichkeiten, der innere Prozeß nicht eines harmonischen klaren Menschen, sondern der auf- und absteigende Atem eines nach jeder errungenen Harmonie wieder mit sich zerfallenden, nach jeder als Drama geschaffenen Klarheit wieder in Dunkel sinkenden, seine Konflikte schließlich nie mehr anders als durch raumhafte Gestaltung überwindenden Menschen.

Diskussion:

Herr S c h u m a n n: Die Aufgabe, über Selbstzeugnisse eines Dichters zu diskutieren, gehört an sich zu den schwierigsten. Zu „widerlegen" ist natürlich nichts, und eine Ergänzung könnte nur auf Grund umfangreicher Vorbereitungen stattfinden. Es sei darum nur kurz hingewiesen auf einige Fehlerquellen, welche in solchen Selbstdarstellungen, selbst wenn sie so reichhaltig und glänzend sind wie die gehörte, fast regelmäßig wiederkehren. Man muß sich vergegenwärtigen, daß häufig dasjenige, was wir am vollendeten Werk als ausschlaggebend wichtig empfinden, vom Künstler selbst, dem es das Selbstverständliche bedeutet, gering geschätzt wird (ein typisches Beispiel hierfür und für die korrelative Überschätzung des verhältnismäßig Nebensächlichen bieten die bedeutenden theoretischen Schriften von Arno Holz). Dagegen findet man häufig in Künstlerpoetiken eine Überschätzung desjenigen, was gerade dem einen Künstler selbst besondere Schwierigkeiten macht, wiewohl es vielleicht von relativ gar nicht so hoher Wichtigkeit ist. Bezeichnend dafür ist etwa Max Klingers außerordentliche Wertschätzung der Zeichenkunst Otto Greiners, den er gelegentlich über sich selbst stellte, wiewohl er selbst ihm in allen k ü n s t l e r i s c h e n Funktionen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0391

überlegen ist und ihm nur vielleicht in der rein zeichnerischen Technik nachsteht. Endlich darf man nie übersehen, daß eine Reihe von tieferen Motiven des Kunstschaffens auch beim bewußtesten Künstler im Unbewußten verharren bleibt, wie speziell die rhythmisch-melodischen Studien von Sievers indirekt beweisen oder die Psycho-Analyse in größerem Stile dartut. Eine umfassende Analyse des künstlerischen Schaffens wird aber an diesen Dingen nicht vorübergehen dürfen.

Im übrigen läßt sich aus Selbstdarstellungen der Dichter auch über ästhetische Fragen an das Werk mit Vorsicht einiges ablesen. Mögen diese Fragen auch nicht wissenschaftlich geschickt gestellt sein, so werden sie doch heutzutage eifrig diskutiert: ob das Drama seinen Wert in durchgebildeten Charakteren, lebenswahrer Gestaltung oder mehr in einem zweckmäßigen Gefüge von Auftritten, in „konstruktiven Elementen" findet. Hierfür ist es gewiß nicht belanglos, zu erfahren, welche Seite des Werkes der Künstler vor allem intendiert. Ist das Leitbild des Schaffens eine Aufführung, wie Herr Bloem zu meinen schien, oder ein phantasiemäßig angeschautes und der Phantasie dargebotenes Erlebnis, dessen Lebenswerte — auf diese kommt es allein an — erfaßt und verarbeitet werden können, ohne weitere Hilfsmittel? Wenn der gehörte Vortrag überhaupt eine Antwort zuläßt, dann ist es die, daß im Leitbild des Schaffens die Aufführung und die Wirkung der Aufführung auf den Zuschauer kaum eine leisest fühlbare Rolle spielt.

In wie hohem Grade übrigens das dichterische Schaffen Scholzens die Nachbildung seelischer Erlebnisse und eine leidenschaftliche Charakteristik der Gestalten, wie verhältnismäßig wenig es jene konstruktiven Elemente des Aufbaues intendiert, welche jetzt oft so unbillig in den Vordergrund gerückt werden, dies würde eine Statistik über seine Selbstdarstellung mit Leichtigkeit beweisen. Fast alle starken Akzente des Vortrages fallen auf Stellen, welche sich mit der Ausbildung der Charaktere und Leidenschaften, mit der Erzielung der größtmöglichen Affektwahrheit befaßt. Und auch rein zahlenmäßig überwiegen diejenigen Sätze, welche sich mit dem psychischen Gehalt der dramatischen Intention befaßten, weitaus diejenigen, welche die konstruktive Arbeit bedachten.[1])

Es ist von Herrn Reicke bemerkt worden, daß die Vorführungen der russischen Schauspieler bewiesen, wie das Drama sich in der Aufführung allein erweise und vollende. Dieser Satz könnte gegen die eben gemachte Aufstellung sprechen. Indes darf man nicht übersehen, daß der Vorzug der Russen war, daß die Schauspieler die selbstlosesten Diener des Wortes waren, welche wir je gesehen haben. Das gesamte russische Schauspiel war nichts als ein großer Beweis dafür, daß allein der Dichter, über dessen Sprache man das Schauspiel als Schauspiel vergessen konnte, dasjenige Ästhetische schuf, dessen Eindruck uns bewegt, und eben dieses hielt sonderbarerweise Herr Reicke für nebensächlich. Ein Vortrag wie der Scholzsche beweist, daß allein vom Dichter das Wesentliche aller dramatischen Wirkung ausgeht, das Drama verliert an seinem Optimum, welches in der Phantasie geschaut und nacherlebt wird, in jedem Falle dann, wenn es aus dem Menschlichen zum Allzumenschlichen wird, zum Theater.

---

[1]) Der Diskussionsredner gab an dieser Stelle eine größere Zahl von wörtlich zu Papier gebrachten Zitaten aus dem Scholzschen Vortrag, welche eine in aller Eile und etwas oberflächlich aufgemachte statistische Übersicht ergab. Sie bleiben hier unangeführt, da die Leser des Berichts den Vortrag selbst daraufhin ansehen können.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0392

Herr Bab erklärt, daß er den Ausführungen von Wilhelm von Scholz nichts entgegensetzen, sie aber von bestimmten Standpunkten neu beleuchten möchte. Der wesentlichste und aufschlußreichste Punkt der Scholzschen Ausführungen sei für ihn gewesen, daß nach Scholz ein Schicksal und ein Charakter im Zeugungskern einer dramatischen Schöpfung ständen. Richtig verstanden sei dies geeignet, einen der verhängnisvollsten Irrtümer der heute geübten Dramaturgie zu entkräften. Dieser Irrtum schließe an eine Äußerung von Otto Ludwig an, nach der der Ausgang des dramatischen Schaffens die Vision einer ganz bestimmten Gestalt in einer ganz bestimmten Haltung sei. So habe Ludwig seinen Erbförster zum ersten Male in charakteristischer Tracht in einem grünen Licht stehen sehen. Wenn man solche Vision aber zum Kriterium dramatischer Inspiration überhaupt mache, so übersehe man dabei den wesentlichen Umstand, daß Otto Ludwig eben eigentlich gar kein Dramatiker war, sondern ein Epiker, und nur wegen seines vergeblichen und verzweifelten Ringens mit der dramatischen Form auch ein glänzender Dramaturg. Weil er aber zunächst optisch ruhende, in sich geschlossene Gestalten gesehen und für sie dann erst nachträglich Bewegungsmotive aufgesucht habe, eben deshalb hätte er im wesentlichen nur einen Berg von Fragmenten, von fruchtlosen Versuchen zum Drama, statt wirklich lebendiger Dramendichtungen hinterlassen. Die dramatische Vision nämlich könne nie von einer Gestalt an sich ausgehen — eher schon von einer Mehrheit in bestimmter Weise zueinander stehender Gestalten, das heißt von einer Bewegung, einem Spannungsausdruck. Wahrer sei deshalb der Ausdruck, daß der Dramatiker von einer „Idee" ausgehe, nur sei die theoretische, abstrakte Färbung dieses Wortes gefährlich. Mit Recht sage Hebbel, daß die Entscheidung für die Echtheit eines Dichters darin zu finden sei, daß ihm die Gestalten früher gegenwärtig sein müßten als die Idee. Aber auch dieser Ausdruck sei nur insofern richtig, als man unter Idee die abstrakte Widerspiegelung eines Weltverhältnisses zum Bewußtsein verstehe. Der Dichter erlebe Ideen, Weltverhältnisse eben im Symbol bestimmter Gestalten. Der Wahn, daß hier wie irgend wo in der Kunst Form und Inhalt zu trennen sei, müsse zerstört werden. Das Weltgefühl, von dem auch der dramatische Dichter zeugen wolle, gebe sich eben nur in seiner Vision von „Charakter und Schicksal" völlig; in jeder anderen Sprache könne man sich der eigentlichen „Idee" des Dichters nur sehr von weitem nähern — sonst könnte die philosophische Paraphrase, der kritische Bericht ja ein Drama seinem Lebenswert nach ersetzen. Hier wie bei aller ästhetischen Betrachtung komme es wohl zuletzt darauf an, zu wirklich bewußtem Besitz den Tiefsinn des Goetheschen Wortes zu machen, daß Natur weder Kern noch Schale habe.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0393

Oskar Walzel:

Tragische Form [1]

Die neueren Bemühungen, vom Standpunkt kunstgeschichtlicher Betrachtung der Form der Dichtung näherzukommen, dürfen sich, soweit das Drama und die Tragödie in Betracht kommt, nicht beirren lassen durch den Einwand, daß formale Gesichtspunkte in der Erwägung der Technik des Dramas zu Äußerlichkeit und Vielseitigkeit führen (Volkelt) oder daß Form Daseinsweise des Inhalts und daher von diesem nicht zu trennen sei (Lipps). Vielmehr zeigt schon die gesetzgebende Ästhetik unserer Tragiker, daß Erwägungen, die von der Form absehen und das innere Wesen des Tragischen erfassen wollen, zu einseitigen und nur für eine enge Gruppe von Dramen verwertbaren Aufstellungen führen. Denn sie fußen nicht auf den Voraussetzungen, die von den technischen Notwendigkeiten der Bühne geboten werden, sondern auf Weltanschauungen und auf der Auffassung von Willensfreiheit, die der einzelne vertritt. Können so die Bestimmungen des Tragischen, wie sie etwa von Schiller oder von Hebbel versucht wurden, fast nur zur Ergründung der Kunstwerke und der künstlerischen Persönlichkeit Schillers oder Hebbels verwertet werden, so bietet eine Betrachtung der Form der Tragödie, auch wo sie von einem Dichter oder einem Theoretiker auf der Suche nach der besten Tragödie angestellt wird, historischer Betrachtung eine Fülle von Gesichtspunkten. Goethes und Schillers Versuch, die Form der Tragödie aus der Tatsache abzuleiten, daß der Mime sie darzustellen, nicht der Rhapsode sie zu erzählen hat, ist ein fruchtbarer Anfang (vgl. Müller-Freienfels, Dessoirs Zeitschrift VIII, 177 ff.). Doch auch schon die formalen Begriffe, mit denen Aristoteles arbeitete und die er seinen Nachfolgern weitergab (Synthesis, Peripetie usw.), lassen uns an wesentliche Eigenheiten der Tragödie näher herankommen. Nur bleibt immer die Gefahr bestehen, daß diese Formbegriffe zu intellektuell und zu logisch, im Sinn einer Kausalität der Abfolge, genommen werden. Um so mehr ist auf die ästhetischen Elementargefühle zu achten, die von der Tragödie ausgelöst werden, auf die Harmoniegefühle, die der musikalischen Wirkung, auf die Gestaltgefühle, die der Architektonik des Dramas entstammen. Verhältnismäßig selten werden sie in der Literatur berücksichtigt. Hierher gehören die Prinzipien ästhetischen Kontrastes, die R. Lehmann aufstellt, oder der Begriff des tragischen Pathos, den Minor bei Schiller beobachtet. Auch wenn Volkelt den Gegensatz einer Dramatik blitz-

[1]) Hier erscheint nur ein kurzer Auszug aus dem Vortrag, der vollständig in der Internationalen Monatsschrift 1914 Heft 1, 2 abgedruckt ist.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0394

schnellen Anwachsens und einer Dramatik langsamer Spannung feststellt, dient er der Ergründung architektonischer Form der Tragödie. Ganz besonders aber stieß Ludwig, als er Shakespeare und Schiller vergleichend zusammenhielt, auf Formgegensätze beider, die er in der antithetischen Formel der lyrischen und der dramatischen Steigerung zusammenfaßte. Auch neueste Kritik (Bab) arbeitet in ihrer Weise mit diesen architektonisch-formalen Gesichtspunkten.

Diskussion:

Herr Schumann: Ich glaube nicht, daß auf dem Wege des Herrn Vortragenden, d. h. durch impressionistische Wiedergabe möglicher dichterischer Gestaltungsweisen ohne begriffliche Klärung, wissenschaftliche Ergebnisse über die Probleme des Tragischen erarbeitet werden können.

Ist es auch an sich zu begrüßen, wenn eine Definition des Begriffes tragisch vermieden wird, so erscheint es doch eben darum um so schwieriger, sich über „tragische Formen" auszusprechen.

Wenn ich recht verstehe, will der Herr Vortragende mit dem Begriff eine allgemeine Lebenserscheinung bezeichnen, welche sich dichterisch am reinsten und überzeugendsten in Werken einer bestimmten äußeren Anlage dartut. Zu dieser äußeren Anlage gehören folgende Merkmale:

1. Es fehlt eine direkt vom Dichter an den Hörer gerichtete Äußerung.

2. Der Aufnehmende wird allein mit den Gestalten der Dichtung befaßt; deren Charakteristik erfolgt nicht durch Beschreibung, sondern durch Handlungen, die sich anschaulich vor dem inneren Auge des Aufnehmenden vollziehen, und durch Worte, die sie sprechen.

Diese Merkmale, welche so etwa den schwankenden Ausdruck „dramatische Form" erläutern, sollen nun eine Art besonderer Potenz zum Ausdruck des Tragischen begründen. Nähere Gründe hierfür waren aber, wenn ich recht sehe, in den Ausführungen des Herrn Vortragenden nicht enthalten. Man könnte höchstens sagen, vielleicht, weil die durch unsere Merkmale ausgeschlossenen Faktoren (Witterung, Lokal, Stimmenlage, Äußerungen des Verfassers) nicht wesentlich zur Herbeiführung des Tragischen sind, also weil das Tragische rein im Menschlichen und seinen Äußerungen und Handlungen liegt. Ersichtlich bewegt man sich aber damit im Zirkel. In letzterem Satz hätte man statt tragisch sagen können: dramatisch. Es ist jedoch nach meiner wie nach allgemeiner Auffassung Tragisches auch jenseits des Dramatischen möglich.

Es ist also deswegen kein Grund für die Bindung des Tragischen an das Dramatische angeführt worden, weil es einen solchen nicht gibt, sondern die Tragik in der Tat ebenso durch Prosa, Epos und selbst durch lyrische Gedichte sich offenbaren kann, wie durch das Drama.

Ich komme zu dem Schluß, daß zwischen der dramatischen Form und der Tragik eines dichterisch gestalteten Vorganges keine kausalen Beziehungen bestehen. Man kann höchstens sagen: der Roman erzielt tausend Wirkungen der verschiedensten Qualität, von denen vielleicht nur eine die des Tragischen ist. Das Drama verengert den Bereich der Wirkungen, und vielleicht ist es darum das Richtige, an ihm das Wesen dieser Wirkungen klar zu machen. Es mag also vielleicht eine relative Verwandtschaft gewisser Inhalte mit gewissen Gestaltungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0395

weisen geben, und das Drama ein besonders geeignetes Instrument der tragischen Wirkung sein.

Die Ursache und damit das Wesen der tragischen Wirkungen selbst muß indessen in bestimmten dichterisch veranschaulichten Vorgängen und Tatsachen liegen, nicht in der Art ihrer Wiedergabe. Mehrere solcher inhaltlicher Definitionen des Tragischen sind in den Theorien der Künstler niedergelegt, so bei Hebbel und Schiller, indessen gibt es zweifellos ihrer mehr. Um zu einer Erkenntnis hierüber zu gelangen — wozu das Theater gar nichts hilft — wird sich eine ausgedehnte vergleichende Methode empfehlen.

Es werden nach psychologischer Methode Selbstbeobachtungen über den Eindruck des Tragischen gesammelt und verarbeitet werden müssen. Ist aber dies geschehen, so ist alles zur „Erklärung" des Tragischen Anwendbare geschehen. Das Wort „tragisch" intendiert keinen Begriff, sondern einen Komplex von Nacherlebnissen. Es gibt nicht „das Tragische"! Schon der antike Sprachgebrauch deutete das an. Zugleich wird die Methode der Nacherlebnisbeschreibung Material über das Problem der Wirkung erbringen. Irgendwo steckt im Nacherlebnis die Antwort auf die Frage, warum dramatische Gestaltung auf uns anders und inwiefern sie anders wirkt als Erzählung.

Ist einmal eine Art unverbindlicher Kodex tragischer Motive und Wirkungserlebnisse vorhanden, so wird man auf die Erlebnisse zurückgehen können, welche die Gestaltung solcher Motive, das Suchen gerade solcher Wirkungen im Poeten gemeinhin erregen.

Herr Bab bemerkt, daß allerdings der Begriff des Tragischen eine viel weitere, nicht nur überdramatische, sondern überästhetische philosophische Spannung zulasse, daß es ihm aber loyal scheine, auf den Standpunkt des Vortragenden zurückzukehren und die Debatte auf die dramatische Formung des Tragischen einzuschränken. Herr Walzel habe ihn, den Redner, in seinem Vortrag mehrfach zitiert. Wenn er aber den Vortragenden richtig verstanden habe — so habe dieser ihn nicht richtig verstanden. Dies Mißverständnis zu beleuchten scheine ihm hier von sachlichem Wert. Herr Walzel hätte gesagt: Herr Bab unterscheidet im Drama die Sprache als praktische Lebensfunktion und als ästhetische Formfunktion. Das sei richtig, aber es sei nicht richtig, daß er damit zwei verschiedene Arten des Dramas konstituiere. Im Gegenteil scheine ihm das eigentliche Problem der dramatischen Form darin zu liegen, daß überall und gleichzeitig die Sprache als nachgeahmte Wirklichkeit, also als praktische Sprache und als einziges Äußerungsmittel des Dichters: als ästhetische Sprache, im Munde der Person sei. Dies Rätsel erkläre sich dadurch, daß des dramatischen Dichters eigentliches Erlebnis eben der handelnde, das heißt der im Sprechen seinen Willen offenbarende und zu Zielen strebende Mensch sei, daß also die stilistische Herausarbeitung des Wesens aller praktischen Rede zugleich der tiefsten ästhetischen Absicht des Dramatikers diene. Deshalb schreibe der wahre Dramatiker nie einen glatten Dialog, sondern spiegle in der Jagd der Metaphern den Sprachbildungsprozeß der einzelnen Gestalt. Da aber zu Leben, Bewegung und Kampf immer eine Mehrheit gehöre, so könne der Dramatiker in der Hauptsache nicht den Monolog, sondern den Dialog, das Zwiegespräch, verwenden, ja es sei das eigentliche Grundgesetz der dramatischen und zuletzt der tragischen Wirkung, daß dieser zweiteilige Rhythmus, diese dualistische Spannung immer und überall deutlich und wirksam bleibe. (Nachdem die sprachliche Belebung der Einzelgestalt vorher erst einmal eine dichterische Illusion überhaupt garantiert

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0396

habe.) Vieles, was der Vortragende über dramatische Wirkung gestreift habe, lasse sich auf diese Weise erklären, wie denn hier überhaupt der Ausgangspunkt für eine gewiß nicht im Effekt, aber in der ganzen Methode unaristotelische Dramaturgie auf sprachkritischer, also rein ästhetischer Grundlage gegeben sei.

Herr Walzel antwortete nicht auf die Einwände Herrn Schumanns, da dies schon Herr Bab besorgt hatte. Was Bab für ein Mißverständnis seiner Ansicht hielt, ist tatsächlich Weiterführung dieser Ansicht. Diese Weiterführung stützt sich allerdings auf eine Betrachtungsweise, die methodisch von Bab abweicht. Bab möchte den Begriff einer besten Tragödie feststellen, während Walzel die gegensätzlichen Typen wirklicher künstlerischer Gestaltung zu bestimmen sucht. Letztes Ziel dramatischer Kunst kann natürlich in der Verbindung der Gegensätze gesucht werden, doch im Leben der Dichtung dürfte immer die eine oder die andere zweier gegensätzlicher Möglichkeiten künstlerischer Formung vorwalten. Näheres über diesen methodologischen Gesichtspunkt ist jetzt in der Internationalen Monatsschrift, Februar 1914, Sp. 592 f. zu finden.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0397

9. Oktober, nachmittags 4 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Walzel

Friedrich Kaybler:

Das Schaffen des Schauspielers

Ich bin aufgefordert, an dieser Stelle über das Schaffen des Schauspielers zu sprechen. Da ich von Natur nicht Theoretiker, sondern ausübender Künstler bin, so wird das, was ich sage, vorwiegend subjektiven Charakter haben müssen. Ich werde in allen Hauptpunkten zum mindesten immer von dem ausgehen müssen, was ich an mir selbst erfahren habe. Dies ist um so selbstverständlicher, als wir Schauspieler ja selber mit Haut und Haar das Material sind, mit dem wir arbeiten. Aber ich werde trotzdem versuchen, den Grad von sogenannter Objektivität anzustreben, der für den aktiven Künstler erreichbar ist.

Bei der Kürze der Zeit wird es nur möglich sein, gewissermaßen die Gipfelpunkte in unserer Kunst zu berühren. Die Übergänge von einem zum andern, die Täler und vielverzweigten Wegnetze, die sie verbinden, werden zumeist nur im Fluge angedeutet werden können.

Das Ausdrucksmittel der Schauspielkunst, unser natürliches Instrument, heißt: Mensch, oder genauer gesprochen: Ich, und unsere Aufgabe ist es, durch dieses Mittel das große, gewaltige, weltbewegende Instrument Mensch, das in uns allen, die wir zusammenleben, schlummert, zur Stimme zu erwecken. Nur von der Schauspielkunst, die diesem Ziele dient, nicht von ihren Nebenkünsten, will ich sprechen.

Es wird gut sein, mit dem Versuch zu beginnen, an der Hand des konkreten Falles festzustellen, wie eine schauspielerische Leistung ungefähr entsteht. Nach meinen Erfahrungen ist der Vorgang etwa folgender: Man liest das Stück, und gleich beim ersten Lesen steht die darzustellende Gestalt in ihren stärksten Umrissen und tiefsten Momenten, also in allen wesentlichen Punkten, klar vor einem. Ich spreche nur von Fällen, wo es sich um eine wirkliche dramatische Dichtung, um dichterisch gestaltete Vorgänge handelt. Mangelhaft gearbeitete Stücke geben natürlich weniger klare Eindrücke beim ersten Lesen. Einem normalen Stück gegenüber ist der erste Eindruck der maßgebende. Der weitere Verlauf der Arbeit ist gewöhnlich der: Das Stück wird auf der Bühne arrangiert, d. h. ehe die Schauspieler anfangen zu lernen, werden alle Stellungen und die Haupt-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0398

gesichtspunkte in den Beziehungen der Figuren zueinander festgelegt. Nach der Arrangierprobe kommt, für mich wenigstens, der allerwichtigste Teil der Arbeit, die Lernpause, d. h. die Zeit, die dem Schauspieler gegeben wird, um sich zu Hause die Rolle zu eigen zu machen. Diese Lernpause wird leider Gottes im allgemeinen von den Theatern recht stiefmütterlich behandelt. Man achtet sie nicht genug, und das kommt wohl zum Teil daher, daß sehr viele Schauspieler sich erst allmählich im Laufe der Proben die Rolle aneignen und dieses Aneignen, sowohl was den Text, als auch was die inneren psychischen Dinge anlangt, sich bei den meisten nicht in einen bestimmten Lernabschnitt einpressen läßt. Ich für meinen Teil kämpfe stets für diese Lernpause, weil sie für mich der Inbegriff der intimsten, persönlichsten künstlerischen Arbeit ist. Das Lernen besteht für mich in einem rückhaltlosen, tiefinnerlichen Durchleben der Rolle während des Auswendiglernens (selbstverständlich nur an der Hand eines Buches, niemals nach einer ausgeschriebenen Rolle, übrigens dem Sinnlosesten, was je bei der Bühne existiert hat). Dieses Lernen ist also nicht ein Lernen des Wortes, sondern ein unmittelbares Durchdringen von Gefühl, Gedanke, Wort und Geste, alles in einem genommen, kurz: ein Versuch, den darzustellenden Menschen gewissermaßen mit einem Sprunge zu erfassen. Und zwar muß dieses Lernen haarscharf genau in dem Tempo geschehen, das die betreffende Szene im Spiel auf der Bühne erfordert, sonst leidet meine ganze Arbeit darunter. Textliche Sicherheit, Ausarbeitung der Stellungen, Verschmelzung der eigenen Rollenarbeit mit der der Partner zu einem einheitlichen Ganzen — das ist das Pensum der Bühnenproben.

Da diese ersten Lerntage für mich die weitaus intensivste Arbeit bedeuten, so erreiche ich alle Tiefen und Höhen, die mir innerhalb der Rolle überhaupt erreichbar sind, in diesen Tagen. Komme ich dann auf die erste Bühnenprobe, so habe ich jedesmal einen ziemlich schweren Kampf gegen eine heftige Scheu zu bestehen, das in einsamer Arbeit Errungene in Gegenwart anderer preiszugeben. Das klingt für Unkundige vielleicht unwahrscheinlich. Aber gegen gewisse Naturanlagen vermag auch die größte Übung und Gewöhnung nichts auszurichten. Man kann achtzehn Jahre an der Bühne sein und trotzdem diese Scheu bei jeder Rolle von neuem empfinden.

Soviel ich gesehen und gehört habe, hat jeder mehr oder weniger mit dieser Scheu zu kämpfen; der eine mehr in den Anfangsproben, der andere später; ein wesentlicher Unterschied besteht wohl mehr in der Fähigkeit, sie zu überwinden und zu verbergen. Ausnahmen davon bilden nur leichtfertige, unbescheidene Naturen ohne den Trieb zur Selbstkritik, welche Darstellen an sich überhaupt nicht als Selbstbekennen empfinden. Es ist unendlich vieles, was überwunden werden muß. Bei der einsamen Arbeit zu Hause ist man mit sich und seiner Phantasie allein. Keine Partner, keine Szenerie, keine störenden Unterbrechungen. Das Gefühl kann sich frei ergehen innerhalb der ihm zu Gebote stehenden Technik. Die Phantasie ergänzt leicht und allzu willig alles, was die darzustellende Gestalt zur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0399

Entfaltung ihres Lebens braucht. Sowie man auf die Bühne kommt, sind zunächst tausenderlei Hemmungen da, die ganz selbstverständlich in der Natur der Verhältnisse liegen. Die Szenerie ist naturgemäß unfertig und gibt nicht die Vorbedingungen, die für ein lückenloses Spiel erforderlich sind. Die Partner arbeiten fast alle auf andere Art als man selbst, ihnen ist es wieder oft umgekehrt Bedürfnis, erst Mitspieler und Bühnenapparat um sich zu haben, um gefühlsmäßig und somit auch textlich in die Rolle einzudringen. Nach dem Gesagten wird man leicht verstehen, daß ich erst wieder gegen Ende der Proben, etwa kurz vor der Generalprobe, wenn alles in Form und Gang gebracht ist und der szenische Vorgang in Wort, Gebärde, Rhythmus und Tempo dem entspricht, was sich die Phantasie bei der einsamen Arbeit am Anfang etwa vorgestellt hatte — daß ich bei meiner Art zu arbeiten erst dann wieder dazu komme, mich so frei und zwanglos zu entfalten, wie ich es in den ersten Lerntagen zu Hause konnte. Wenn ich demnach auf der Generalprobe die Gefühlshöhen und -tiefen wiedererreiche, die ich in den Lerntagen für mich allein erreicht hatte, so ist der Kreis geschlossen und meine Arbeit hat sich organisch entwickelt.

Die innere Arbeitsart ist, glaube ich, bei den meisten Schauspielern im wesentlichen dieselbe. Verschieden ist der äußere Arbeitsgang, Einteilung und Zeit. Bei dem einen Schauspieler wird die Rolle innerlich erst zur völligen Reife ausgetragen und tritt dann plötzlich fertig zutage, bei dem andern entwickelt sie sich sichtbar vor den Augen der Arbeitsgenossen vom Ei bis zur fertigen Gestalt. Zwischen dem einen und dem anderen gibt es tausend Abstufungen.

Die mir gestellte Frage, ob die Arbeitsart des Schauspielers unabhängig vom Fach sei, muß ich bejahen. Denn in Wirklichkeit gibt es kein Fach. Nach meiner Überzeugung ist jedes wirkliche schauspielerische Talent ursprünglich tiefinnerlich gemischt aus Elementen der Tragik und Komik. Je nachdem sich die künstlerische Persönlichkeit entwickelt, färbt sich dann die Mischung äußerlich nach der einen oder anderen Seite.

Eine weitere, oft aufgeworfene Frage ist die folgende: Wie verhalten sich das Bewußte und das Unbewußte im Schauspieler zueinander während des Spielens?

Wer je als ausgebildeter Schauspieler eine Rolle studiert und gespielt hat, wird wissen, daß man die Fähigkeit, seine Rolle lebendig zu gestalten, d. h. im rechten Sinne zu „spielen", erst dann fühlt, wenn man im Studium der Rolle so weit gekommen ist, daß man keinen Gedanken mehr an Text oder Stellungen und anderes Technische zu verschwenden braucht, sondern sich mit voller Geschlossenheit, mit seiner ganzen Persönlichkeit, ruhig und doch ganz innen auf alle Möglichkeiten angespannt der Situation überlassen kann. Man hat gleichsam die Rolle und den Sinn und die Gedankenfolge des ganzen Stückes mit allen Poren in sich aufgesogen, Rolle und Stück sind integrierender Bestandteil der menschlichen Person geworden, und der wohlvorbereitete Schauspieler betritt am Abend der Vorstellung die Bühne gleichsam als ein zum zweiten Male Unbefangener,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0400

als ein Neuer, der das, was im Stück vorgeht, imstande ist, als neu, zum ersten Male zu erleben, denn diese Illusion soll er ja im Zuschauer erwecken. Es ist nötig, daß er die Rolle vor der Vorstellung gleichsam wieder vergessen hat, um jedes Wort auf der Bühne gewissermaßen aus der Situation heraus im Gehirn neu zu bilden und zum ersten Male sprechen zu können.

Jeder Schauspieler weiß, wie hinderlich für die Konzentration es ist, eine Rolle „zu gut" zu können. Für den Laien klingt es seltsam, aber es gibt in der Tat einen Punkt, wo der geübte und erfahrene Schauspieler aufhört zu lernen, um sich dem Text gegenüber jenes Maß von Distanz zu wahren, das nötig ist, um auswendig gelernte Worte scheinbar zum erstenmal sprechen zu können.

Mir scheint die Grundlage aller reinen und ehrlichen Schauspielkunst zu sein das völlige Vergessen seiner selbst, das von allen persönlichen Zusammenhängen Losgerissensein und Freischwebenkönnen im unendlichen Raume des Kunstwerks. Trotzdem gibt es selbst in dem seiner Rolle völlig hingegebenen Schauspieler über der völligsten Konzentration immer noch ein winziges waches Auge im Gehirn, einen auf der Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem mit souveräner Sicherheit balancierenden, eisern angespannten kleinen Willen, in den der spielende Künstler selbst sich verwandelt hat, der jedes Wort, jede Bewegung des in der Rolle befangenen, gleichsam schlafwandelnden Menschen peinlich überwacht, der das Maß des Ausdrucks bestimmt, das Stimmmaterial ökonomisch verteilt, kurz, einen Beherrscher der Situation. Es ist also etwas da, was nicht mitspielt, was nicht aufgegangen ist in der Rolle, ein Rest wachen Gehirns. Dieses winzige wache Etwas muß seine tausendfältigen Funktionen an der Grenze des Bewußtseins erfüllen, ohne im geringsten den somnambulen Zustand des Spielenden zu stören. Sich selbst vergessen, heißt natürlich nicht: sich selbst aufgeben, aufhören selbst zu sein. Im Gegenteil. Das in die Rolle Hineinkriechen, wovon oft gesprochen wird, ist ein ganz falscher Ausdruck. Ich möchte eher sagen: sich selbst an die Rolle hingeben, sich selbst an die Rolle verschenken, sich in ihr verschwenden. Das drückt eher den Vorgang aus und das Gefühl, das der Schauspieler dabei hat.

Hierher gehört auch die viel geäußerte Frage: Soll man die Schauspielkunst als produktive oder als reproduktive Kunst ansehen? Die Antwort ist nach meiner Auffassung einfach und kurz. Wäre unsere Kunst nicht produktiv, dann könnten nur gute Stücke gut gespielt, und mangelhafte Stücke könnten niemals durch gute Schauspielkunst zum Leben erweckt werden. Tatsache ist, daß schemenhafte, leere und leblose Theaterfiguren durch gute Darsteller zu fest umrissenen, vollsaftigen und lebensvollen Menschen gestaltet werden. Im übrigen scheint es mir gleichgültig, ob man unsere Kunst für produktiv hält, die Hauptsache ist, daß der Schauspieler die produktive Kraft selbst in sich fühlt.

Eine weitere Frage. Wie erklärt es sich, daß ein Schauspieler in der Rolle höchste Intelligenz darstellen, im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0401

Privatleben aber Mangel an Intelligenz aufweisen kann? Meines Erachtens besteht dieser Widerspruch nur scheinbar. Jede Kunst hat die Kraft in sich, die Dinge dieser Welt aus sich selbst heraus neu zu gebären. Ein Dichter, ein Maler kann Dinge greifbar lebendig machen, die er selbst nie gesehen hat. Kein Mensch wundert sich darüber. Der Schauspieler kann Dinge, die im Privatleben nicht in sein Bewußtsein treten, auf der Bühne darstellen vermöge der Kraft seiner Kunst. Daß den Laien dieser Vorgang beim Schauspieler gerade verwirrt, kommt daher, daß beim Schauspieler eben der Mensch, dieselbe Erscheinung, die uns im Privatleben entgegentritt, selbst sein Mittel zum künstlerischen Ausdruck ist. Hat ein Schauspieler den echten künstlerischen Ausdruck für Intelligenz, so ist das ein Beweis, daß sie in ihm lebt. Etwas ausdrücken heißt: etwas, was in einem drin ist, aus sich herausgeben, und zwar in bestimmter, selbstgewollter Form. „Vortäuschen", „Kunst ist Schein" usw., das sind alles gedankenlose Redensarten. Echte Kunst lügt nie. Ich behaupte: was ein Künstler ausdrücken kann, das lebt in ihm; kann er es als Privatmensch nicht ausdrücken, so lebt es eben unbewußt in ihm, und er findet nur durch das Mittel seiner Kunst die Sprache dafür. Ist denn die menschliche Umgangssprache das einzige gültige Ausdrucksmittel für die Werte, die im Menschen leben? Es zeugt von tiefer Befangenheit, das zu behaupten.

Kurz erwähnt werden müssen hierbei noch die Fälle, wo man einen Menschen persönlich als gefühlsleer und hohl zu kennen glaubt, der von der Bühne herab starke Wirkungen auf große Massen ausübt. Hierfür gibt es in der Erklärung zwei Möglichkeiten: entweder es handelt sich um einen Blender, der mit vollem Bewußtsein körperliche Vorzüge oder Mittel ausbeutet — dann erklärt sich die Wirkung aus der Urteilsschwäche, Rührseligkeit oder sexuellen Widerstandslosigkeit der Zuhörermasse — oder es handelt sich um ein kleines Talentchen in angenehmer Hülle, das seine äußerlichen Vorzüge mit menschlicher Liebenswürdigkeit unbewußt ohne Berechnung darbietet; daran können auch die Urteilskräftigen ihre Freude haben.

Es mag vielleicht auffallen, daß der Begriff „Technik" in diesen Ausführungen namentlich nicht vorkommt. Ich vermeide ihn absichtlich, weil ich auf dem Standpunkt stehe, daß Technik erst dann tieferen Wert bekommt, wenn man sie nicht merkt, d. h. wenn sie ihren Namen verloren hat: wenn sie unmerklich verschmolzen ist mit dem äußeren und inneren Leben der Darstellung. Sie ist einerseits selbstverständliche Forderung, hat aber andererseits nur relativen Wert und gehört nicht zu den wesentlichen Dingen im Schaffen des Schauspielers. Nur ein Lehrbuch ist in der Lage, sich theoretisch über sie zu äußern.

Eine weitere Frage. Wieweit reicht das Leben des Privatmenschen beim Schauspieler in das Leben seiner Rolle hinein?

Ich glaube, sein privatmenschlicher, sein persönlicher Anteil an seinem Kunstwerk reicht nur bis zum Augenblick der Illusion überhaupt. Es ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0402

für ihn ein starkes Glücksgefühl, sich mit seinem ganzen Wesen in eine Illusion versetzen zu können. Diese Gabe dem leisesten Nervenbefehl dienstbar zu machen, ist sein Glück und sein Stolz. Dies ist sein menschliches Interesse: er will sich in den Zustand der Illusion, des Spielens versetzen; und ich behaupte: es ist dies ein Nebendaslebengehen, ein Sichfreifühlenwollen in einem zweiten Reich, das keiner plumpen Lebensbedingung unterworfen ist, ein Abstreifen der Verantwortlichkeit, ein Vergessen des Lebens.

Ich kann nie begreifen, wie man Kunst und Leben miteinander verquicken will. Kunst empfinde ich oft geradezu als lebensfeindlich. Sie ist ein Asyl für freie Seelen, eine freie andere Welt. Sie verhält sich zum Leben etwa wie ein Stern zur Erde; sie ist auch eine Erde, aber sie hat zwei große Vorzüge: die Strahlen und die Entfernung!

Es liegt natürlich nahe, für Psychologie überhaupt gerade beim Schauspieler Material zu suchen; aber im Grunde scheint es nur so, als wäre er ergiebiger als andere, weil er eben mit Haut und Haar selbst sein Kunstwerk ist, körperlich, äußerlich. Das ist aber ein Zufall und läßt keine Folgerungen zu. In Wahrheit ist sein menschlicher Anteil an seinem Werke nicht größer und nicht kleiner als bei jedem anderen Künstler. So halte ich es für unrichtig, wenn gesagt wird: was ein anderer Mensch nur einmal während seines ganzen Lebens tut: ein „Vorbild" darstellen, das tue der Schauspieler täglich. Das läßt sich nicht vergleichen, denn der „andere Mensch" lebt, und sein Leben ist kein Spiel zu nennen, weil alles Handeln darin unbewußt, unwillkürlich geschieht. Leben heißt: zwar wissen, daß man ist, aber nicht wissen, wie man's macht, d. h. unbewußt, unwillkürlich handeln. Spielen heißt: wissen, wie man's macht, und setzt die Mitwirkung vollsten Bewußtseins voraus. Der Schauspieler unterbricht sein Leben, wenn er spielt; er wird bewußt, wenn er spielt, denn er hat sein Leben vergessen. Dies klingt wie ein Widerspruch, geht aber so zu: der Schauspieler versetzt sich selbst in einen Zustand, in dem sein Bewußtsein für das Leben erlischt, dafür aber ein anders geartetes, künstlerisch aufgeklärtes Bewußtsein erwacht, das Bewußtsein der menschlichen Traumgestalt, die er darstellen will, und als dieser Traummensch handelt er nun im wahrsten Sinne bewußt, d. h. mit der Ökonomie des Künstlers; dieselbe Figur im Leben würde (natürlich auch Bewußtsein von sich haben, aber sie würde nicht wissen, wie man's macht, sie würde) unbewußt, unwillkürlich handeln, weil sie lebt; der Schauspieler spielt sie, d. h. er handelt außer sich, frei, bewußt, willkürlich.

Ich glaube, auf diese Art läßt sich vielleicht am besten in das seltsame Gemisch von Bewußtem und Unbewußtem im Kunstwerk des Schauspielers einige Klarheit bringen.

Ich komme nun zu der Frage: Wie beeinflussen die Lebensbedingungen des Schauspielerberufs den Schauspieler in seiner Arbeit?

Leider ist dieser Einfluß nach der negativen Seite hin sehr stark. Vor allem ist es eine Tatsache, die dem ernsten Menschen in diesem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0403

Beruf, je älter er wird, desto mehr zu schaffen macht: die Abhängigkeit seiner Arbeit. Solange er Schauspieler bleibt, wird er nie in die Lage kommen, sich seine Arbeit selbst zu wählen; sie wird ihm diktiert. Die Form wird mit den Jahren milder je nach Stellung und Alter, aber die Tatsache bleibt. Es gehört viel Vergessenskraft dazu, um über dieser Tatsache die Freude am Ganzen nicht einzubüßen. Sie ist der Grund, aus dem man der jüngeren Generation von dieser Kunst abrät; alle anderen Gründe sind nichts gegen ihn. Man spricht so viel gegen die Rollenwut und den Rollenneid der Schauspieler. Man tut ihnen schweres Unrecht damit. Beide sind in der Wurzel nichts anderes als der natürliche, angeborene Trieb zu künstlerischer Entfaltung. Dieser durch und durch gute und tüchtige Trieb gerät, sowie er sich zum erstenmal äußert, sofort in Kampf mit dem Prinzip der vielfältigen Zusammengesetztheit, die das äußere Wesen der Bühne ausmacht, und in diesem Kampf entartet der tüchtige Trieb zur Entfaltung naturgemäß in das, was man Rollenwut und Neid nennt.

Hier ist der Angelpunkt für die primitivsten Pflichten des Bühnenleiters. Er ist durch die Natur der Bühne dazu berufen, Arzt zu sein für die Wunden, die das Prinzip der Bühne dem Schauspieler schlagen muß. Taktgefühl und Zartheit der Form müssen außer den selbstverständlichen künstlerischen Qualitäten seine vornehmsten Tugenden sein. Nur durch sie kann der einzig mögliche Boden für fruchtbare Arbeit auf diesem Gebiete geschaffen werden: Harmonie. Ich behaupte, jedes Ensemble trägt in der Art seiner Zusammensetzung zugleich das klare, unumstößliche Gesetz in sich für seine Maße und Grenzen. Fühlt und wahrt der Bühnenleiter diese Grenzen nicht, so entsteht der Großbetrieb, der Erbfeind der Schauspielkunst. Und der Großbetrieb hat es heute glücklich so weit gebracht, daß Heimatsgefühl, das Bewußtsein, für einen festumrissenen Wirkungskreis verantwortlich zu sein, für ihn im Dienste einer Sache zu stehen und zu fallen, sagenhafte Träume geworden sind, denen hier und da noch unverbesserliche Idealisten unter den Schauspielern zuweilen nachhängen. Ich selber habe unter achtzehn Bühnenjahren drei, höchstens vier Jahre mit solchem Heimatsgefühl gekannt, und ich warte seit acht Jahren auf das fünfte. Das Volk der Schauspieler hat viele mindere Elemente in sich, vielleicht mehr als manche andere Kunst, aber sein vorherrschender menschlicher Grundzug ist Gutmütigkeit, Umgänglichkeit und ein unversiegbarer Quell unbefangenster Vertrauensseligkeit. Daß auf solchem Boden Harmonie blühen muß — die Mutter alles Guten in der Kunst —, wenn man nur den liebevollen Willen dazu hat, das hat der Bühnenleiter als solcher mit wenigen rühmlichen Ausnahmen bis heute noch nicht erkannt. Ebensowenig wissen die meisten Bühnenleiter, daß in der Kunst Freude schon halbes Gelingen ist, daß aber im heutigen Arbeitsleben des Schauspielers die freudigen Tage zu zählen sind. Eine krankhafte Angst beherrscht den Arbeitsplan der heutigen Bühne: Angst vor der Öffentlichkeit, Angst vor der Presse, Angst vor dem Publikum. Man packt nicht zu, man tastet, man glaubt nicht an die Kunst des Schauspielers, man

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0404

sucht „Individualitäten". Auch ein totgehetztes Wort, das Verheerungen angerichtet hat in der Entwicklung der Schauspielkunst.

Noch von einem anderen Faktor müht sich der Schauspieler täglich, seine Arbeit unabhängig zu machen: vom Publikum. Ob das Haus stark oder schwach besetzt ist, ob im Zuschauerraum der ernste Wille zur Kunst, die Verdauung oder Ermüdung und Ärger des verflossenen Geschäftstages in der Übermacht sind; wie stark beeinflußt das alles die Arbeit des Schauspielers. Denn es ist ja nicht der persönliche Ärger über die Rücksichtslosigkeit dieses oder jenes Hustenden oder Schnaufenden, es sind ja tatsächlich vorhandene wirkliche psychische Strömungen, die an einem Theaterabend von da unten ausgehen, die an dem Traum des Kunstwerks mit bauen helfen oder mit kaltem Stachel in ihn hineinbohren, ihn sprengen und zerstören. Der Kampf mit diesen unwägbaren, unsichtbaren Elementen ist furchtbarer, als sich beschreiben läßt, und die Verwundbarkeit des Schauspielers, dessen seelische Poren dem Traume beim Spielen weit geöffnet und jedem psychischen Anprall von außen leicht zugänglich sind, ist groß.

Und wie empfindet der Schauspieler jede Schwingung im Verhalten des Publikums gegen seine Privatperson. Ich erinnere mich noch mit schmerzhafter Deutlichkeit des Blickes voll kühl abwägender Neugier, den ich als Anfänger zum erstenmal aus Publikumsaugen in einem Restaurant über mein eben abgeschminktes Gesicht tasten fühlte. Vor wenigen Wochen noch hätte ich einen solchen Blick mit einem Faustschlag beantwortet; jetzt fühlte ich, ich war Schauspieler: vogelfrei; man hatte das Recht bezahlt, mich so anzusehen.

Ein wichtiger Punkt, den ich vor Schluß noch erwähnen muß, ist die Invasion der bildenden Kunst, die seit etwa zehn Jahren nicht nur in das Gebiet der Bühne überhaupt, sondern in das der Schauspielkunst vor sich geht und das Schaffen des Schauspielers wesentlich beeinflußt.

Es ist ohne weiteres selbstverständlich, daß die bildende Kunst als solche, als B e r a t e r i n d e r B ü h n e willkommen zu heißen ist. Aber wohlverstanden, als B e r a t e r i n. Wie die Dinge heute geworden sind, ist sie im allgemeinen bestimmend für die Note einer Vorstellung. Ich vermisse fast überall die feste Hand des Bühnenfachmannes, der es versteht, den beratenden Wert der bildenden Kunst einerseits zu würdigen, andererseits die Interessen der Bühne vor ihren Übergriffen zu bewahren. So wie die Verhältnisse heute liegen, hängt es von der tieferen Einsicht und dem Taktgefühl des Malers ab, ob eine Vorstellung vorwiegend schauspielerisches oder malerisches Gepräge hat. Es ist bezeichnend für die Verhältnisse, daß es im Ernst nötig ist, daran zu erinnern, daß das Schauspielerische ein für allemal das A und O in jeder Vorstellung zu sein hat. Der Sinnenschmaus, den die breite Masse heute im allgemeinen von jeder Vorstellung zu fordern sich gewöhnt hat, ist in meinen Augen ein hemmender Wall, der sich der Fortentwicklung der Schauspielkunst entgegenstellt, und den wir abtragen müssen, wenn wir zu den Zielen unserer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0405

Kunst neue freie Gesichtspunkte gewinnen wollen. Es ist nicht im geringsten übertrieben, wenn ich behaupte, daß heute in den allermeisten Fällen die Anordnung einer Szene vom dekorativen Gesichtspunkt bestimmt wird, also vom äußeren, nicht vom inneren, vom geistigen.

Ich weiß von vielen Fällen, wo der Schauspieler sagte: diese Anordnung der Szene ist nach der schauspielerischen Entwicklung des Vorganges unmöglich, und der Maler erwiderte: ich möchte aber hier an dieser Stelle des Bühnenbildes einen gelben Farbenfleck haben, Ihr Kostüm. Oder: der Schauspieler hat einen Monolog zu spielen, der damit beginnt, daß die Person auf einem Ruhebett liegt, bald aber von starker Unruhe erfaßt wird, aufsteht und in immer heftigere Aufregung und Bewegung gerät. Plötzlich wird ihm eine Handzeichnung entgegengehalten, auf der der Maler (den ich im übrigen hoch achte und verehre) eine auf dem Ruhebett liegende Gestalt entworfen hat, in effektvoller Mondbeleuchtung aus dem darüber befindlichen Fenster mit dem ausdrücklichen Vermerk: X. Y. erhebt sich während der Szene nicht von dem Ruhebett.

Das klingt sehr komisch, ist aber leider wahr und — symptomatisch für die heutige Gesamtauffassung. Man geht zunächst vom Dekorativen aus und vergißt dabei, daß die Interessen der bildenden Kunst von denen der Schauspielkunst ganz verschieden sind. Sie berühren sich nur in gewissen Hauptpunkten, in denen alle Künste sich berühren, in den grundlegenden Forderungen der Einheitlichkeit und des guten Geschmacks.

Und damit bin ich zu dem letzten Abschnitt meiner Ausführungen gekommen: zu dem, was ich unter dem nächsten Ziel unserer Kunst verstehe.

Die nächste Zukunft, das nächste Ziel für das Schaffen des Schauspielers ist nach meiner festen Überzeugung etwas, was ich g e i s t i g e Schauspielkunst nennen möchte.

Ich möchte nicht auf diesen Ausdruck festgenagelt werden, der andeuten will, nicht benennen. Etwas, was noch nicht da ist, läßt sich ja nur gefühlsmäßig umschreiben.

Ich meine etwa folgendes: die Periode des Naturalismus — mit seinen gesunden wie extremen Ansprüchen — hat uns in seinem Resultat gelehrt, ein für allemal unbedingte Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit der Gefühlsäußerung als Erstes von der Schauspielkunst zu fordern. Die Periode der dekorativen Bestrebungen — mit ihren gesunden Formen wie in ihren Übertreibungen — möge uns lehren, die Schönheit der Form als zweite Forderung anzureihen. Mehr bedeutet sie nicht. Diese dekorative Periode ist ja im Grunde nichts Neues, sie ist in den meisten ihrer Äußerungen immer noch letzter Ausläufer des Naturalismus. Aus beiden Erkenntnissen muß nach meiner festen Überzeugung als Drittes die geistige Bühne entstehen, welche die höhere Natürlichkeit fordert und sich vom Naturalismus nunmehr endgültig befreit.

Eine aufgeklärtere Schauspielkunst muß es endlich ablehnen, in eine lügenhafte Lebenswirklichkeit eingewickelt dargeboten zu werden. Wir

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0406

werden endlich einmal beanspruchen müssen, geistig genommen zu werden, losgelöst von den tausenderlei Naturalismen des Bühnenapparates, der anstatt sich zu geistigerer Beweglichkeit zu entwickeln, von Jahr zu Jahr materieller und schwerfälliger wird. Die Forderung der Natürlichkeit des Gefühlsausdrucks ist nicht genug. Die Erkenntnis, daß Harmonien der Linien und der Farben existieren und in der Praxis erstrebt werden müssen, ist nicht genug. Die Notwendigkeit der höheren Natürlichkeit muß erkannt, und die praktischen Wege zu ihr müssen gefunden werden. Ein Weg zu ihr ist die Kultur der Geste. Sie besteht sicherlich nicht darin, daß man gegebenenfalles die Verrenkungen archaistischer Kunstzeitalter imitiert, um originell zu erscheinen. Sie liegt überhaupt nicht auf dem Gebiete bildender Kunst. Sie muß aus dem Brunnen der Schauspielkunst selbst herausgeschöpft werden. Zunächst müssen wir lernen, die Geste zu begrenzen, lernen, ihr Maß zu bestimmen, um ihre Bedeutung überhaupt zu erkennen. Wir erkennen sie alle noch nicht. Wir machen allabendlich hunderttausende überflüssiger und darum unkünstlerischer Bewegungen.

Wir müssen eine geistige Schauspielkunst anstreben, die alles unnötige Beiwerk, das nicht dem Geiste des Kunstwerks dient, verwirft und nur das in diesem hohen Sinne Zweckmäßige anerkennt, sei es Dekoration, Geste oder stimmliches Mittel.

Ich gehe noch weiter. Wir müssen einmal aufhören, Unterhaltungsmittel zu sein. Wir wollen endlich, daß man vergißt, daß wir, Müller und Schulze, dastehen und Wallenstein, Clavigo usw. spielen. Es liegt etwas unsagbar Rückständiges in diesem Sichmaskieren und Verstellen, in diesem Anstaunen der Tatsache, daß diese oder jene private Persönlichkeit diese oder jene dichterische Gestalt „glaubwürdig" macht. So nennt man das ja wohl. Da sitzen Menschen, die abmessen und feststellen, inwieweit es diesem Privatmanne gelungen ist, eine dichterische Figur zu werden, und alle stellen dann Zensuren darüber aus.

Wie belanglos ist das alles im Grunde!

Die Natürlichkeit, die Lebenswahrhaftigkeit sind selbstverständliche Vorbedingungen. Aber es wird und es muß eine Zeit kommen (und ein Dichter wie Strindberg gibt in seiner innersten dichterischen Willensrichtung Andeutungen dahin), wo ein Publikum dasitzen wird — nicht gierig danach, neue originelle Menschentypen, neue originelle Geschehnisse vom Dichter lebenswahr gegeben, vom Schauspieler lebenswahr gespielt zu sehen, nicht gierig, diese oder jene dichterischen oder schauspielerischen Leidenschaften oder Techniken sich austoben zu sehen, sondern ein Publikum, von leidenschaftlicher Liebe ergriffen, mit anzuschauen, wie ein Dichter einen gleichviel wie einfachen und jedermann geläufigen menschlichen Vorgang bis in die tiefsten Tiefen seines Gefühls- und Geisteslebens erhellt und erleuchtet und an den letzten Tiefen und Grenzen den Zusammenhang des Einzelgeschehnisses mit dem großen Weltgeschehen fühlen und erkennen läßt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0407

Dies wird dann dargestellt werden von Schauspielern, deren Stimmklang, deren körperliche Geste so sicher und fein gestimmt sind, daß sie mit zweifelloser Eindeutigkeit sofort Führer werden in die Sphäre des Gefühls und des Geistes, so daß für den Zuschauer der geschaute körperliche Vorgang auf der Bühne nicht mehr ist als etwa der Finger des lesenden Kindes, der von Wort zu Wort mitgleitet, damit die Zeile nicht verloren geht.

Wir werden eine geistige Schauspielkunst haben, so wahr sie in allen bewußten wie in allen unbewußten Kräften unserer Kunst von jeher beschlossen liegt.

Diskussion:

Herr Tenner: Es gibt kaum eine Kunst, die dem Eindringen in ihr Innerstes so viele Hindernisse entgegengesezt, wie die Schauspielkunst. Ihr Instrument ist die lebendige klingende Sprache. Dennoch ist die Sprache als solche gar nicht Gegenstand der Schauspielkunst. Sie gibt nur den Träger ab für das Klangfarbenspiel der menschlichen Stimme, dessen suggestive Gewalt Wirkungen auslöst, die von den Gedankenwerten der Sprache vollkommen unabhängig sind und ganz außerhalb derselben liegen. Über den in Worte gekleideten Begriffen und Vorstellungen schwebt die Synthese des Unausgesprochenen: die Stimmung. Sie ist ein Instrument der Seele, die uns im Klangfarbenspiel der menschlichen Stimme das ganze Innenleben des Individuums offenbart. So ist das Erzeugen von Stimmungen der höchste schauspielerische Schöpfungsakt in der Offenbarung dichterischer Gebilde durch das klingende Wort.

Der subjektive Charakter der Stimmung hat seinen Ursprung im Gefühl, dem unbestritten schöpferischen Element jeder echten Kunst. Demgemäß läge der Kernpunkt schauspielerischer Schöpfungskraft im Vermögen, Gefühle zum Ausdruck zu bringen und auf andere zu übertragen. Und so stünden wir denn vor dem alten Problem, das Diderot zuerst in seinem „Paradoxe sur le comédien“ aufgerollt hat: Soll der Schauspieler selbst gerührt sein, um andere zu rühren, selbst weinen, um weinen zu machen, oder soll er Herr seiner selbst bleiben und kühl über den Leidenschaften der von ihm dargestellten Gestalten stehen?

Diderot will es haarscharf bewiesen haben, daß nur der Mangel an Empfänglichkeit große Schauspieler züchte, während extreme Impressibilität geradezu schlechte Schauspieler kennzeichne.

Hundert Jahre nach Diderot hat ein hervorragender französischer Schauspieler, Coquelin, dessen Paradoxon vorbehaltlos bestätigt. Diderot sieht jedoch in der Mechanisierung der Schauspielkunst ihre Herabwürdigung auf das Niveau eines Handwerks. Coquelin dagegen erblickt gerade in der Geschicklichkeit des Schauspielers, sein eigenes Gefühl außer Spiel zu lassen, die Erhebung des Handwerks auf die Höhe echter Künstlerschaft. Und darin liegt ein neues Paradoxon — ich möchte sagen, dasjenige Coquelins.

Der alte Streit kam seither nicht zur Ruhe. Deshalb wohl, weil er durch ein Urteil nicht aus der Welt zu schaffen ist. Nur ein Vergleich kann die Lösung bringen.

Anhänger wie Widersacher Diderots ziehen ausschließlich das fertige schauspielerische Kunstwerk in den Kreis ihrer Betrachtungen. Dieses ist jedoch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0408

das Ergebnis schauspielerischen Schaffens, während das eigentlich schöpferische Moment in der Vorbereitung liegt. Und hier wird der rein reflektierende Schauspieler, der mit überlegener Ruhe seine Sinne und Empfindungen meistert, nichts Rechtes zustande bringen. Hier gilt voll das Goethewort:

Doch werdet Ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.

Die Sprache des Herzens, der Ausdruck der Gemütsbewegungen tritt vor allem im Klangfarbenspiel der Stimme in sinnlich wahrnehmbare Erscheinung, und dieses Klangfarbenspiel steht mit den mimischen Körperbewegungen, namentlich mit dem mimischen Gesichtsausdruck in engster Wechselwirkung. Das sind zwei sich gegenseitig bedingende Werte, zwei verschiedene Formen (eine akustische und eine optische) einer einzigen Erscheinung, die, wie Donner und Blitz, der gleichen Ursache entstammen. Diese Ursache ist unser jeweiliger Gemütszustand. Wie ist es nun denkbar, die echten Klangfarben für die Leidenschaftsausbrüche eines Lear, Othello, Macbeth oder Hamlet zu finden, wenn das Gemüt kalt und ruhig bleibt? Solange der Schauspieler auf der Suche nach den echten Klangfarben ist, kann ihn nur innerliche Ergriffenheit, eigenes Miterleben diese Klangfarben finden lassen.

Die Fähigkeit, fremdes Weh so tief zu empfinden, als ob es eigenes wäre, die Gabe, das eigene Nervensystem in die darzustellende Gestalt übergehen zu lassen, eine Art künstlerischer Metempsychose durchzuführen — sie allein macht den großen Schauspieler. Sein Gesicht zeigt einen den darzustellenden Gemütsbewegungen adäquaten Ausdruck, noch ehe er in die Lage kommt, ein Wort auszusprechen. Die optische Erscheinung greift der akustischen vor, wie der Blitz dem Donner vorauseilt. Auf dieser mimischen Unterlage findet der Geburtsakt des Wortes statt, das mit der seinem Gefühlsakt zukommenden Klangfarbe im Munde des Künstlers schon zur Welt kommt.

Bei jeder künstlerischen Arbeit hält indes der Verstand Wache. Der auf der Bühne agierende Schauspieler unterliegt einer eigentümlichen Zweiteilung der Persönlichkeit, wir haben es hier von vornherein mit einer Art „Doppel-Ich" zu tun. Denn während er fremde Gefühle zum Ausdruck bringt, ist sein eigenes persönliches Seelenleben keineswegs ausgeschaltet, es pulsiert vielmehr ohne Unterbrechung — wenn auch unter die Schwelle des Bewußtseins herabgedrückt — weiter.

Ich glaube daher, daß das lebendige Kunstwerk des schaffenden Schauspielers, wie jeder lebendige Organismus, einem Prozeß der Durchdringung zweier entgegenwirkender Faktoren entstammt, die wie Schuß und Kette eines Gewebes einander ergänzen: des emotionellen und des reflektierenden Faktors.

Man muß sonach im Kunstschaffen des Schauspielers zwei Stadien unterscheiden: das Stadium der Vorbereitung, das nach vollbrachter analytischer Verstandesarbeit vom Gefühl beherrscht wird, und das Stadium der Ausführung, wo die Aufsichtstätigkeit des Verstandes die Oberhand gewinnt. In diesem Widerstreit beider Elemente, in der Wechselwirkung von Gefühl und Verstand, liegt der Kernpunkt schauspielerischen Schaffens.

Herr Heine: Die Scheu, von der der Herr Vortragende sagte, daß sie ihn immer befällt, wenn er zum ersten Male nach dem häuslichen Studium mit seiner Rolle auf die Bühne in den Kreis der Mitarbeiter tritt, beruht auf dem Schmerzgefühl, das bei jedem Künstler rege wird, wenn er sein Pathos bekennen soll. Jeder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0409

Künstler hat diese Scheu vor der Prostitution zu überwinden. Allen andern Künstlern wird dieser Kampf mit der Scheu dadurch erleichtert, daß der Drang, das gefühlte Pathos, das künstlerische Erlebnis, den Stoff des Kunstwerks darzustellen, eine so mächtige Energie entwickelt, daß der Künstler auf den Flügeln dieser Energie fast unmerklich über diese Hemmung hinübergetragen wird. Der Schauspieler aber ist ein Künstler, wie der Herr Vortragende hervorhob, der sich seinen Stoff nicht selbst wählt. Er muß das Pathos anderer bekennen, er muß sich erst in das Erlebnis des Dramatikers, das er künden soll, einfühlen. Damit fällt die ursprüngliche motorische Kraft der unmittelbaren Energieerzeugung fort. Es bedarf daher einer noch höheren Aufwendung von Energie, mittelbar gefühltes Erleben über die Hemmung der Scham hinweg zu bekennen, als unmittelbares Pathos.

Ich mache diese Ausführungen nicht, um dem Herrn Vortragenden in der Bewertung seiner Kunst als einer produktiven zu widersprechen. Im Gegenteil. Ich teile die Überzeugung, daß, um mit Helmholtz zu sprechen, „das Wesentliche jeder künstlerischen Tätigkeit darin besteht, das künstlerische Material zum unmittelbaren Ausdruck der Idee zu machen." Die Produktivität besteht eben nicht darin, daß der Stoff des Kunstwerks frei erfunden ist, sondern darin, daß die unmittelbarste und vollendetste Ausdrucksform für diesen Stoff gefunden wird.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0410

Max Martersteig:

Illusionsbühne und Stilbühne

Die schlagwortartige Gegeneinanderstellung: „Illusionsbühne und Stilbühne" leistet der Meinung Vorschub, es handle sich bei der Stilbühne, oder richtiger bei der Bühne mit stilisierter Szenerie, um eine Bühne und Bühnenkunst ohne Illusionserweckung, im Gegensatz zu der Illusionsbühne, die ganz an der Hand des Illusionismus, wie ihn Konrad Lange als realistisches Kunstprinzip aufgestellt hat, schüfe. Es wird schon durch die Prägung dieser Schlagwörter das alte grundzügig gespaltene Problem der Kunstwissenschaft aufgerollt: ob das Wegführen des Kunstbetrachters von der Freude am Scheine nachgeahmt erreichter Wirklichkeit, die Negation dieser Täuschung und eine dadurch erlangte neue Position anders gearteter Kunstwerte das Wesentliche sei, oder eben die Illusionierung selbst, die nur zu einer veredelten und gereinigten Empfindung der dargestellten Wirklichkeit geleitet wird.

Es liegt ja auf der Hand, daß das Kunsterklärungsprinzip des „Illusionismus" ohne weitläufige Umstellung mit Einschränkungen leicht rückwärts weist in die dunkelsten Dickichte des Naturalismus, denen unsere Zeit doch entfliehen will. Im Grunde aber wiederholt sich bei der kritischen Abkehr von dem Prinzip des Illusionismus nur die alte Erfahrung, daß es unmöglich ist oder wenigstens noch keinem erlangbar war, die Kunst, den künstlerischen Prozeß, begriffsgemäß in eine kurze, haftende These zu prägen oder gar aus dieser ein Deckwort herauszugreifen, das den verwickelten Prozeß künstlerischen Schaffens und künstlerischen Genießens unzweideutig darlegte. Illusionismus ist ein viel zu allgemeiner, zu sehr mit aller Wirklichkeit verflochtener Begriff, um als Trennungszeichen zwischen Kunst und Leben, zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit dienen zu können. Die Grenze zwischen künstlerischen Illusionierungen und denen des gemeinen Lebens ist scharf nie zu ziehen. Denn auch alle wirklichen Dinge außer uns erfassen wir, „als ob" sie so wären; unsere gesamte Wahrnehmung der Welt ist ein Illusionismus; es kommt nur auf die Folgerungen an, die wir, praktisch oder künstlerisch tätig, wollend oder empfangend, daraus ziehen.

Ich glaube nun, es ist um den Illusionismus im dramatischen Kunstprozeß, wie ich kurz die Gesamtheit der gestaltenden Kräfte und der vom Kunstwerk ausgehenden Wirkungen nennen will, nicht anders bestellt; auszuschalten ist er aus diesem Prozeß nicht, weil, wie sich zeigen wird, in diesem Prozeß Kräfte spielen, die ganz ausdrücklich und notwendig auf Illusionierungen hinzielen. Mittel und Zweck des Schaffens durchdringen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0411

sich gegenseitig in ihm unaufhörlich, verlangen so ausgesprochen ein tätiges Miterleben des Kunstwerks vom Zuschauer, daß die Art der sich dem Kunstwerk entlösenden Illusionierungen sogar auf keinem Punkte rein zu beschränken ist.

Um es von vornherein zu sagen, möchte ich darum die Konstruierung auch eines absoluten Gegensatzes zwischen Illusionsbühne und Stilbühne nicht für glücklich halten; sie entbehrt für mich, nach der Rolle, die ich dem Illusionismus im dramatischen Kunstprozeß zuweise, sogar der logischen Richtigkeit.

Wer sich gegenwärtig macht, welch einen Komplex von zum Teil auseinanderstrebenden Kräften und Tendenzen, welch ein Sammelprodukt von Fragmenten aus allen Künsten und Techniken das ist, was wir das Kunstwerk der Bühne nennen, und wie ferner die geschichtliche Entwicklung das, was wir der eigenen freien Bestimmung entsprungen glauben, häufig nur als Notbehelfe empfunden und als solche weiter geschleppt hat, wer vor allem dann daran denkt, daß unsere Bühnenkunst ein Stilgesetz haben müßte und wenigstens eine Praxis haben muß, um für das Drama von Aeschylos bis Ibsen den Rahmen zu spannen, der die vorgedachte Form darbietet, die mit dichterischem Leben von so verschiedener Artung auszufüllen ist, der wird sich, vor die Wahl einer Entscheidung gestellt, nicht so leichten Sinnes für das eine oder das andere aussprechen, „wie sich's der unbegrenzte Sinn — der Theaterreformer — gedenken mag".

Beschränken wir uns bei der Betrachtung der Kunstmittel der Bühne selbst nur auf das echte Drama, so werden wir zunächst finden, daß die dichterische Gestaltung eines dramatischen Vorgangs Körper gewinnen soll und Leben durch die Körperlichkeit und das Leben des Schauspielers: durch Gestus, Laut, Sprache. Der nur gedachte Vorgang wird in eine in der Zeit sich entwickelnde Bewegung wirklichen Lebens umgesetzt. Bewegung ist uns nun nicht vorstellbar ohne Raum, Raum nicht ohne Begrenzung, Begrenzung nicht ohne Materialität irgend welcher Art. Ich kann es nicht anders sehen, als daß da ein Schein erzeugt wird, eine Illusion. Und wenn ich auch nicht sagen will, daß es durchaus die der Natur, der Wirklichkeit sein müßte, so doch wohl eine des Lebens, die, um sinnlich faßbar zu werden, in geschilderter Weise sich materialisieren muß.

Ich überspringe die hier sonst fast unvermeidliche Erörterung der Schauspielkunst in ihrem selbständigen Wert, ihrer selbständigen Bedeutung als Kunst, fasse sie zunächst nur als das Medium zur Verlebendigung der dichterischen Absicht. Diese Absicht ist in den Reden der vom Dichter vorgestellten Personen und in den meist spärlichen Vorschriften für innerliche und äußerliche Bewegung derselben niedergelegt. Sie ist Merkmal, Idee, Symbol; ihre Materialisierung soll der Schauspieler vollziehen, der dazu aber nichts anderes an Material besitzt als eben seinen Körper. So sehen wir die Schauspielkunst ganz und gar gebunden an den biologisch bedingten lebendigen Organismus des Menschen. Er ist das mehr oder minder bereite, mehr oder minder geeignete Medium für die symbolischen Zeichen und Werte der Dichtung; und nur durch die psycho-physiologisch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0412

diktierten „Ausdrucksbewegungen" wandeln jene Werte sich in einen Vorgang von scheinbarer Wirklichkeit, wird also eine Illusionierung bewirkt. Weil aber diese Illusionierung immer und ganz unvermeidlich biologisch bedingt bleibt, können die sie von der Wirklichkeit unterscheidenden Merkmale höchstens s e k u n d ä r hinzugefügt werden. Denn an sich sind die Ausdrucksbewegungen aller Gefühlslagen und Affekte, der Leidenschaft, der Freude, der Trauer, des Schmerzes und all der tausendfältig dazwischen liegenden Nuancen im unverbildeten menschlichen Organismus immer notwendig eintretende Funktionen eines uns unvorstellbaren, komplizierten, genial berechneten Mechanismus. Das uns Unvorstellbarste bei diesem Vorgang aber ist eben das Einfließen der mannigfachsten Bewußtseinsinhalte in diesen Mechanismus, in den Prozeß des seelischen Lebens überhaupt. Hierfür nun hat der Dichter gemeinhin kein anderes Befehlsmittel als den meist nur umschriebenen Appell an die seelische Situation seines Darstellers. Wie weit der Schauspieler nun auch diesem Appell Folge zu leisten imstande sein möge, immer ist die sinnliche Erscheinung dieses Prozesses beim Spiele — wie jede Ausdrucksbewegung — eine Wirklichkeit; und nur das Bewußtsein des Vorgefaßten und Willkürlichen des Affektverlaufs hilft dem Schauspieler zu einer künstlerischen Begrenzung oder Erhöhung der biologischen Funktion und erinnert den Zuschauer an das künstlerische Wesen des Geschauten. In diesem wichtigsten Teil der Theaterkunst s o l l e n wir unbestreitbar eine Illusionierung erfahren, die zudem notwendig aus einer Wirklichkeit geboren sein muß und nur durch Akzidenzien wieder in den Rahmen der Kunst zurückgedrängt wird. Immerhin dürfen wir sagen: je voller die Illusionierung bei dieser Wandlung eines Vorgedachten in ein V o r g e l e b t e s, je stärker die Schauspielkunst. Neben dieser Stärke gewinnt die Schauspielkunst ihren R e i c h t u m durch die größere oder geringere Suggestibilität der Phantasie, die aus den Schätzen des Bewußtseins alle vom Dichter vorgeschriebenen, geahnten, gewünschten oder in solchem Umfang der erdichteten Gestalt überhaupt nur möglichen Motivationen ins Sensorium leitet und so, vermöge des biologischen Prozesses, nicht selten weit über den Dichter hinausgreift, — nicht selten aber auch weit von ihm wegführt und ins Phantastisch-Willkürliche irrt. Schauspielkunst gewinnt G r ö ß e endlich und Stil durch die Befähigung, diesen psycho-physiologischen Vorgang des Spiels eurhythmisch zu gestalten. Zu dieser Befähigung trägt natürlich schon der Dichter bei: die Ausdrucksbewegungen der Rede bannt er in das Stahlgerüst der Sprache; er rhythmisiert sie durch den Vers, er disponiert die Sinfonie der Affekte, so daß ihre Umsetzung in die Wirklichkeit schon eine im hohen Grade gereinigte und zweckbewußte Illusionierung bewirkt. Der Schauspieler tut ein übriges und letztes durch eine Willensbindung seines Gestus in vorgefühlte oder nachgeahmte ästhetisch-prägnante Form. Man wird aber doch sehen, daß alle diese Hilfen s e k u n d ä r e r Art sind und am Wirklichkeitscharakter der Ausdrucksbewegungen, als den Trägern und Willensvollstreckern der Seele, etwas Wesentliches nicht beschneiden. Wo dies dennoch geschieht, wo diese sekundären, diese akzidentiellen Hilfen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0413

und diese Beschränkungen die Wirklichkeitswirkung abschwächen oder natürliche Ausdrucksbewegung in typisch-symbolisierende Form umwandeln, werden wir häufigst die Schauspielkunst in einen erstarrten Konventionalismus verfallen sehen. So erscheint uns heute das Wesen der Goethe-Schule und der tragische Darstellungsstil der Franzosen.

Die der Schauspielkunst eignenden Ausdrucksbewegungen sind nun aber doch nur Teilfunktionen des größeren Bewegungsstroms des Dramas. Sie könnten zwar und können für sich bestehen, wie sie etwa der Rezitator eines Dramas für sich anwendet; die Bewegung der dramatischen Handlung aber durch die Zeit verlangt dagegen, vorstellungsgemäß und um in sinnliche Erscheinung zu treten, den Raum — einen Raum, — und dieser, sagten wir, wieder eine Materialisierung. Dort sahen wir eine biologische Gebundenheit; hier aber, meint man, wäre die Willenswende freigegeben, und diese Materialisierung könnte nach Wahl erfolgen. Dem ist doch nur beschränkt so. Aber sehen wir zunächst ab von allem historisch Gewordenen unserer Bühnenkunst, das als Tradition und Konvention und — ach zu oft! — als Schlendrian übernommener technischer Unbeholfenheit auf unseren Bühnen sich breit macht. Was da Gedankenarmut und die Not wirklicher Armut an schlechtem Illusionismus als Raumgestaltung erfunden und weitergeschleppt hat, tun wir es ab mit dem Gestus der Verachtung — der oft auch nur ein Gestus unverschuldeter Ohnmacht ist — und nehmen wir für die Zukunft der Bühne eine volle Freiheit unserer Entschließungen, unseres Gestalterwillens an.

Nichts hindert uns, die Notwendigkeit einer räumlichen Materialisierung aufs erdenklichste zu vereinfachen: als Milieu einer dramatischen Handlung, die durch den Dichter ihren Inhalt, den Schauspieler ihr bewegtes Leben empfängt, genügte grundsätzlich ein Hintergrund, eine Folie, die mit Mitteln einer ganz ausdrucks- und anspruchslosen Raumabgrenzung herzustellen sein könnte. Auf dieser völlig stummen Folie vollzöge sich die Metamorphose, durch welche die symbolischen Faktoren der Dichtung in affektuöses Leben mit allen seinen psycho-physiologischen Ausdrucksbewegungen verwandelt würde. Bei dieser einfachen, ganz der Schauspielkunst zufallenden Verwandlung kann von aller Charakterisierung oder künstlerischer Gestaltung der Raumbegrenzung im weiteren Sinne des Milieus in der Tat immer da abgesehen werden, wo der Dichter dem Milieu nicht bewußt besondere Betonungen beigelegt hat, wo er nicht solche Motivationen schon bei der intuitiven Vorstellung der dramatischen Handlung einbezog. Eine solche gewollte Stummheit und Unbeseeltheit der Raumgestaltung hat das Theater annähernd erlebt in der Bühne Corneilles, welche dann die Neuberin in Deutschland nachahmte. Historisch gesehen stellt sich diese Episode der Bühnentechnik freilich nur dar als eine Reaktion gegen die Ausschreitungen der Renaissance-Opernbühne, aber auch — und bei der Neuberin gewiß — als eine Ausflucht der Mittellosigkeit. Der absolute Verzicht auf irgendeine Illusionierung durch das Milieu war jedoch nicht aufrecht zu erhalten, und da ein besserer Weg, wie wir ihn heute wieder suchen, sich nicht darbot, lenkte man wieder zurück in das Renaissance-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0414

schema, welches dann seine Abwandlungen im Laufe der Jahrhunderte erlebte, bis zu dem Kulissen- und Soffittenplunder der ungezählten Theater unserer jüngsten Vergangenheit und noch unserer Gegenwart.

Ist es nun wirklich der Illusionismus an sich, der in der alten und heutigen Theaterpraxis zu verdammen ist, dem wir zu Leibe rücken, oder ist es nicht vielmehr die einmal durch Kunstunverstand zur Karikatur entstellte Nachahmung einer Wirklichkeit, der alle wirkliche Wirklichkeit ins Gesicht lacht? Anselm Feuerbach hatte gewiß recht, wenn er sagte: „Ich hasse den Dekorationsunfug, mit allem, was dazu gehört, vom Grunde meiner Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest von Kunstgefühl und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich abwendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt." Und gleich ihm waren es vor allem und zuerst die Maler, die bildenden Künstler, die am stärksten das Widerliche dieser entstellten Illusionierungen empfanden, die zuerst zur Reform riefen und sich — zum Teil mit starker Einfühlung in die Grundbedingnisse des Dramas — in den Dienst dieser Reform stellten; — aber ebenso wenig darf verschwiegen werden, daß es nachgewiesenermaßen erst die unsachgemäße Einmischung der Maler war, die, in der Renaissance damit beginnend, falsche und verderbliche Stilgesetze i h r e r Kunst in eine ihnen fremde hineintrugen. Denn alles, was wir heute als Stillosigkeit — und ich nenne es auch Illusionswidrigkeit — an der Guckkastenbühne verhöhnen, zeugte sich, wie der Fluch der bösen Tat, von den Perspektivkünsteleien der Renaissancetheatermaler fort bis heute. Das darf uns auch bei der gegenwärtigen Bewegung zum künstlerischen Bühnenbilde hin, sei es nun illusionistisch oder stilistisch, zur Vorsicht mahnen. Das malerische Prinzip genügt nicht; es ist vielmehr der Raumkünstler, dessen das Theater bedarf, der Raumkunsterfinder, der aus der inneren Architektur des Dramas die äußere entwickelt, jener ihren Rhythmus ablauscht und ihre Grundharmonien, damit wirklich die Zeit, d. h. die „B e w e g u n g" auf der Bühne, zum Raum werde. Das Übrige, das Gewand, die Farbe für den aus den gleichen Grundstimmungen des Dramas und seiner Bewegung geschöpften Gestus der Schauspielkunst, also das eigentliche Malerische, ergibt sich dann einem leidlich sicheren Geschmack fast von selbst.

Aus der raumbildenden dramatischen Struktur ist das griechische Theater herausgewachsen, sicher, sachlich und organisch dem Zwecke dienend; aus der dramatischen Struktur wuchs die gallo-germanische Mysteriumbühne heraus und aus dieser die englische, insbesondere die Shakespeares, um die wir lange so sehnsüchtig kreisten und jetzt wieder kreisen. Die raumgestaltende Bühne, die vermöge ihrer technischen Konstruktion es ermöglichte, jedem Drama (wie wir sagten, von Aeschylos bis Ibsen), seiner inneren Gesetzmäßigkeit gemäß, j e n e Illusionskraft des Milieus zu geben, die die Einfühlung in das Kunstwerk unterstützt, die nicht zum Selbstzweck wird, aber doch wie ein weiteres eurhythmisches Element neben den künstlerischen Hauptprozeß tritt, der immer ist und bleiben muß: die Metamorphose der dichterischen Vision in seelisch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0415

dargelebte Menschengestalten und Menschenschicksale, — die ist es, die wir suchen.

Hiermit, glaube ich, ist klargelegt, daß in der Debatte unserer Tage über dieses Problem „Illusionsbühne“ genannt wird, was noch nicht einmal naturalistische Bühne heißen dürfte. Weil sie, wegen der unverdaulichen alten Erbschaft von der Renaissance her, in dem engen Ausschnitt unserer Bühnenhäuser, statt eines ebenso engen Ausschnitts von Naturwiederholung, womöglich die ganze Natur, noch dazu mit allen ihren Zufälligkeiten, hineinpacken will. Dennoch werden wir, wenn wir nicht vier Fünftel unserer noch heute Wert beanspruchenden dramatischen Literatur fürs Theater makulieren wollen, ohne das realistische Bühnenbild gar nicht auskommen können. Bei diesem also hat die Stilisierung anzufangen, d. h. bei diesem ist zunächst eine kunstgemäße Gesetzerfüllung zu erzielen und die angestrebte Illusionierung unter die Kontrolle der sinnlichen Logik zu stellen. Denn auch unsere sinnliche Aufnahmetätigkeit ist Gesetzen der Wahrscheinlichkeit unterworfen, die einen logisch zu nennenden Zwang auf die Sinne ausüben. Hier ist als erstes zu fordern der Verzicht auf das Vedutenbild und die Beschränkung der Szene auf den engeren Ausschnitt aus der Natur, damit zunächst einmal ein Wichtigstes, die Proportion von Milieu und Mensch, hergestellt werde. Denn nicht nur im Sinne der dramatischen und der Schauspielkunst ist der Mensch auf der Bühne das Maß der Dinge, er ist es auch für die Logik der sinnfälligen Erfassung. Dann aber: das Wesentliche der Milieu-Illusion zu betonen und das Unwesentliche herabzudrücken oder ganz zu unterdrücken; wobei jedoch in letzter Beziehung nicht zu weit gegangen werden darf. Adolf Hildebrand meint, es sei „das Maß zu finden für den Augeneindruck, insofern er nur die Situation stützt, nicht aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht. — Es ist wohl zu bedenken, daß das Augenstörende ebenso ablenken kann, wie das Zuviel, und daß es sich innerhalb des Maßes und der Stärke der Wirkung stets um eine Harmonie handeln wird, welche das Auge wohltuend berührt, ohne es selbständig werden zu lassen“. Man kann indes noch weiter gehen: da beispielsweise mehr oder minder jede dramatische Szene expositionell, wenigstens gewissermaßen andante anfängt, kann man den Stimmungsgehalt des Milieus um einige Grade dynamisch steigern, so wie es etwa das Vorspiel eines Liedes tut. Eine deutliche Grundstimmung überträgt sich durch Thema und Tonfarbe auf das Sensorium und bereitet die Gefühlslage; im selben Maße als nun die die Seele aussprechende Melodie des Liedes, als seine Worte, seine Affekte deutlich werden, sinkt die Bedeutung der Begleitung auf ein sekundäres Niveau; dort schwebt sie als ein nun Unvermißbares, „als eine Stütze der Situation“, als ein illusionierendes Element.

Ganz auszuschließen bei der Reinigung der realistischen Szene ist das Zufällig-Bedeutungslose, weil es nicht dient, nicht stützt, sondern nur ablenkt. Natur ohne Zufall ist schon stilisierte Natur. Mit einer solchen Reinigung unserer realistischen, d. h. einen gewählten Naturausschnitt in Kunstmitteln wiederholenden Szene ist schon viel getan. Es gehört dazu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0416

in erster Linie die Abschaffung der Luftsoffitten: daß sechs hintereinander herabhängende blaue Lappen vor einer blauen Leinwand den Himmel illusionieren sollen, ist eine Zumutung, die Kinder abweisen würden. In dieser Hinsicht ist schon der (scheinbar unendliche, d. h. bis außerhalb der Sehpunkte reichende) Rundhorizont ein heute unentbehrliches Requisit auch der Illusionsbühne; und es war nur eine einfache Konsequenz dieses so geschaffenen freien Luftraums, wenn nun die Anwendung von silhouettierten Dekorationsstücken aufkam für den Hintergrund, von plastischen Dekorationsgegenständen für den Vordergrund und von wenigstens relieffierten für den Mittelgrund der Szene. Dennoch ist diese plastische Dekoration so recht das Steckenpferd der „Ausstattungsschwindelfeinde" geworden. Die einen schreien — im Lande der billigsten Theatereintrittspreise — über sinnlose Verschwendungssucht, andere — die feineren — klagen dieserhalb das Illusionierungsprinzip an. Und dennoch handelt es sich bei der plastischen Dekoration nicht um einen verstärkten unkünstlerischen Illusionismus, nicht darum, eine täuschendere Wirklichkeitswirkung zu erzielen, sondern gerade darum, zwei wichtigste ästhetische Forderungen zu erfüllen. Denn um eine ästhetische Harmonie des Bühnenbildes zu erreichen, muß vor allem der früher immer fühlbare Widerspruch zwischen der dreidimensional wirkenden Menschengestalt und der nur in zwei Dimensionen sich dehnenden gemalten Bildfläche behoben werden. Nur so ist eine richtige Darstellung der Teilung und Wandlung von Licht und Schatten im Bühnenbilde möglich, also die Erfüllung einer ästhetischen Grundbedingung elementarster Art bei jeder Raumgestaltung und jeder Bildwirkung, gleichviel ob sie realistischen oder stilisierenden oder symbolisierenden Inhalts sei. Mit dieser Reform ist also auch schon die Illusionsbühne zur Überwindung und Lösung eines Problems gelangt und hat eine herkömmliche Gesetzwidrigkeit in eine Gesetzmäßigkeit gewandelt, wozu freilich, außer der Einsicht und dem guten Willen, neue Mittel und Hilfskräfte dienen mußten, die früher unerlangbar waren.

Vor jedem Werke der bildenden Kunst, sei es Architektur, Plastik oder Bild, gipfelt, wie vor jedem Anblick der lebendigen Natur, der ästhetische Reiz schließlich doch in dem zur Wirkung gelangenden Verhältnis von Licht und Schatten. Und das wird um so mehr da der Fall sein, wo das Kunstwerk geeignet und bestimmt ist, eine Bewegung dieser dynamisch wirkenden Werte, im Übereinklang mit der künstlerischen Absicht, im Übereinklang aber auch mit der uns immer umgebenden Natur sichtbar werden zu lassen. Der ärgerlichen Wut des goethischen Teufels auf das der Allnacht entbundene Licht, das mit dem Untergang der Körperwelt, wie er meint, zugrunde gehen müsse, steht in aller menschlichen Natur- und Kunstbetrachtung der Hymnus an das Licht gegenüber. Denn auch noch im Kunstwerk, und gerade in diesem, empfinden wir alle Lichtwirkung (die ja zugleich auch immer Schattenwirkung sein muß) als einen Anteil des Kosmos, als unsere Zugehörigkeit zum Kosmos. So tief wurzelt, so hoch hinauf und hinaus ins Unbegreiflichste, Wunderbarste und Wahrhaftigste langt der von der Lichtwirkung ausgelöste Affekt. Und gegenüber diesem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0417

wesentlichsten Kunstmittel sinkt die Frage der Illusionierung im gewöhnlichen Betracht in sich zusammen. Wir erfahren eine Illusionierung höherer Art, die unser Gefühl unmittelbar an das die Natur umschlingende All knüpft.

Lange war die Illusionsbühne ohnmächtig, sich des Lichts als eines Kunstmittels richtig und nach ungehemmter Wahl zu bedienen; und lange genug behielt auch hierin die traditionelle Praxis gedankenloser Notbehelfe die Oberhand. Jetzt halten wir an den schon weit gediehenen Versuchen — bei denen ihrer starken Anreger: Adolphe Appias im Theoretisch-Ästhetischen und Fortunys im Praktischen dankbar zu gedenken ist —, die Möglichkeiten auszudehnen, um die kosmischen Eigenschaften des Lichtes auf künstlerisch-technischem Wege auf die Szene zu leiten und die Lügen des bisher üblichen Theaterlichtes auszuschalten. Dieser Lügen hauptsächlichste war die Fußrampe; mildere derselben Art die reihenweisen Oberlichter der Soffitten. Es gelingt uns, indem wir an die Stelle beider das diffuse Licht setzen, nun auch dem Körperhaften der Szene ein „Ambiente" zu verleihen und eine natürliche Luftperspektive ohne Beihilfe malerischer Mittel zu bewirken.

Ich will mich hier nicht in Einzelheiten verlieren, die nur den Bühnentechniker angehen, ich wollte nur auf die Bereicherung der ästhetischen Mittel und Werte hinweisen, die der Bühnenkunst bereits zugeflossen sind und noch zufließen können, und vor allem darauf, daß hier Wirkungen erzielt werden, denen, über alle Wirklichkeitsnachahmung hinaus, der Charakter rein gefühlsmäßiger Kunstmittel zukommt, die man mit Recht als der Musik engverwandte empfindet, — dieser vornehmsten Dienerin der Bühnenkunst.

Ich glaube durch die Aufzählung dieser Hoffnungen, Wünsche und Maßnahmen, die auf eine Reinigung der Illusionsbühne gerichtet sind und damit an sich schon auf eine Stilisierung der Bühnenkunst, in etwas den Gegensatz und die theoretische Kluft zwischen Illusionsbühne und Stilbühne verwischt und ausgefüllt zu haben. Das war meine Absicht. Ich sehe keinen inneren Grund der Unversöhnbarkeit der beiden durch die Schlagwörter „Illusionsbühne und Stilbühne" bezeichneten Richtungen, und ich halte den Weg, der zum Ausgleich vermeintlicher Gegensätze führt, ja vermöge vereinigter Kräfte eine gedeihliche Fortentwicklung der allgemeinen Stilisierung des Theaters verbürgt, auf Grund aller Erfahrungen und aller Einsicht in die der Theaterkunst weiter zufallenden Aufgaben für glücklicher als den, der zu einer grundsätzlichen Spaltung führen soll. Denn was sich dann doch noch jenseits der stilisierten, d. h. künstlerisch behandelten realistischen Bühne als eigentliche Stilbühne darstellt, liegt, richtig betrachtet, gar nicht abseits dieses Weges; es ist vielmehr nur die Durchführung desselben Prinzips bis zur letzten Konsequenz: die Formen der Natur selbst noch in rein dynamisch wirkende Raumgebilde zu verwandeln, zu denen dann Farbe und besonders die Kunstmittel der Beleuchtung, als noch ausgesprochenere Gefühlsträger eines Milieus der Stimmung, hinzutreten. Dazu brauchen wir aber nur den eingeschlagenen Weg bis ans

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0418

Ende zu gehen. Das tun wir willig und überzeugt überall da, wo das dramatische Gedicht seiner inneren Struktur nach uns auf dieses Endziel hinweist, auf diese Symbolisierung der Bühne, wie man dann besser sagt als Stilisierung.

Die andere Praxis, die der leidenschaftlichen Parteigänger für die Ausschließung aller an Wirklichkeit gemahnenden Illusionierung, die das Drama, unbesehen seiner inneren Qualitäten, seiner vorherrschenden Stimmung, seiner engeren oder weiteren Gebundenheit an das vom Dichter vorgeschaute Weltbild, die jedes Drama in das synthetische Schema einer stilisierten Bühne einzwängen will, führt leicht und oft zu verhängnisvollen, die beabsichtigte Kunstwirkung erst recht vernichtenden oder sie doch verfälschenden Widersprüchen; zu einem Protest desjenigen Teils des Gefühls, der unbefriedigt blieb und darum das ihm Dargereichte als Surrogat verwirft.

Um jedoch da, wo es die Sache will und verlangt, dieser gedachten und noch möglichen Entwicklung des Bühnenbildes unumschränkte Freiheit zu gewähren, um auch zu dieser letzten strengsten Stilisierung gelangen zu können, brauchen wir allerdings eine Reform, aber eine grundzügige: nämlich eine Neu- und Umgestaltung unserer Bühnenhäuser, für welche die Versuche der letzten Jahrzehnte zwar wertvolle Erfahrungen bilden, aber noch keine Erfüllung dargeboten haben. Denn hier hilft kein Zurückgreifen auf historische Muster; deren Nachahmung würde immer nur wieder hemmen und beschränken. Der Grundriß des Bühnenhauses der Zukunft soll nicht vom antiken Theater bestimmt werden, nicht die Mysterienbühne, simultan, neben- oder übereinandergeschachtet, nicht die Shakespeare-Bühne, nicht die Reliefbühne — ein für allemal und unveränderlich — festlegen, er muß vielmehr die Möglichkeit verbürgen, jede dieser Formen oder Annäherungen an deren synthetischen Charakter durch Raumbildung in unseren Bühnenhäusern herzustellen und unseren ganzen Bühnenapparat auf solche Wandlungsmöglichkeiten einzurichten. Das moderne Theater mit seinem Reichtum an dichterischen Schätzen aller Zeiten kann nicht länger in die Konventionsformel einer bestimmten Stilentfaltung eingezwängt werden, zumal nicht in eine solche, die, wie die der jetzigen europäischen Theater, nicht einem sachlichen organischen Entfaltungstrieb, die vielmehr einer zeitlich engbrüstigen Mode ihren Ursprung verdankt.

Wer das Theater als einen ernsthaft zu behandelnden Faktor künstlerischer Kultur zu betrachten geneigt oder gar verpflichtet ist, der wird sich in diesen Anstrebungen auch nicht beirren lassen durch die oft heftig verfochtene Meinung, daß diese Fragen, diese Sorgen gegenüber der im Theater laut und sichtbar werdenden Dichtkunst und Schauspielkunst eigentlich gleichgültig seien oder wenigstens untergeordneter Art; er wird sich noch weniger beirren lassen von einer Meinung, die diesem Komplex von uns Bühnenkünstlern außerordentlich wichtigen Mitteln unserer Kunst den Kosenamen „Ausstattungsschwindel" anhängt. Wir wissen, daß, rein ideal betrachtet, Drama und Schauspielkunst sich im schlichtesten Milieu darleben können; aus der geschichtlichen Entwicklung aber des Theaters wissen wir auch, wie die Macht dieser beiden auf der Bühne ineinander

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0419

verflochtenen Künste gesteigert werden kann durch eine erleichterte Einfühlung des Zuschauers in das Weltbild des Dramas. Sei es, daß die Formgebung suggestiv die Phantasie zur Selbstillusionierung anregte (Shakespeare-Bühne) oder durch kunstgemäße Illusionierungen der Seele des Dramas die körperhafte Umwelt schaffte (antikes Theater). Wir wissen aber auch, welche Sündenfülle auf diesem Wege verstreut liegt, und welche Gefahren die künstlerische Absicht auf unseren Theatern umlauern. Wir kennen die kunstablenkenden und kunstzerstörenden Irrtümer des Panorama-Illusionismus und wissen, daß unsere Szene erst von diesem gereinigt sein muß, bevor Raum da ist zur Entfaltung eines neuen sachdienlichen Kunstgebildes, das ein stimmungbereitendes, die Einfühlung beschwingendes Element sein soll und wirken soll wie ein „dekoratives Orchester" (Felix Poppenberg), über dessen wogenden Akkorden das seelische Lied des Dichters schwingt und klingt.

Man darf uns einwenden, Drama und Schauspielkunst seien ohne diese Hilfe stark genug, s o l l t e n ohne diese Hilfe stark genug sein; aber man soll uns nicht überreden wollen, daß es der Wirkung großer oder auch nur echter Schauspielkunst k e i n e n Eintrag tue, wenn von der Szene und dem Bühnenbilde falsche Illusionierungen ausstrahlen, nur weil die Trägheit sie weiterschleppen will, Illusionierungen, die das ästhetische Empfinden, das doch die Bühne immer als Ganzes umfaßt, andauernd verletzen und zum Protest reizen. Können wir an Stelle dieser zerstörenden Illusionierungen stützende, verstärkende, beschwingende schaffen, die auch zu den Medien gehören, durch die die Seele der Dichtung sich verkörpert und sich in Zeit und Raum umsetzt, so m ü s s e n wir sie auch schaffen, denn dann sind wir es der Dichtung und der Schauspielkunst schuldig. Den Genius selbst können wir nicht beschwören: nicht den der großen dramatischen Dichtung, nicht den der alles vergessenmachenden Schauspielkunst, wir müssen warten, bis er uns als ein Glücksfall der Natur geboren wird; doch dafür können wir sorgen, daß er, wenn er erscheint, zu seiner Entfaltung eine sachgemäß gerichtete Werkstatt finde.

Diskussion:

Herr B l o e m: Das Referat ist inhaltlich wie formell gleich ausgezeichnet. Wenn ich überhaupt ein Bedenken erhebe, so ist es ein rein praktisches: die Durchführung seiner Anregungen scheitert für weitaus die meisten Bühnen an der Unvollkommenheit ihres Apparates. In der Wirklichkeit des Bühnenlebens ist der überwiegende Teil der Regisseure doch zu heilloser Kompromißwirtschaft verurteilt. Die Shakespeare-Darstellung vor allem wird immer mit einer Kombination von durchgeführten Aufbauten modernen Stils und gemaltem Hängezeug alter Art arbeiten müssen, um den schnellen Szeneriewechsel zu bewältigen. Aber diese Anmerkung betrifft natürlich nicht die Forderungen des Referenten selbst, sondern nur ihre Durchführbarkeit in einem allerdings prozentual sehr stattlichen Teil der Praxis.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0420

Herr B a b führte aus, er sei mit dem Vortragenden darin einig, daß in der Frage Stil- oder Illusionsbühne die Wahrheit zwischen den beiden Extremen gesucht werden müsse — aber nicht in einer mathematischen Mitte, sondern in der lebendigen Bewegung zwischen zwei Kraftpolen. Dies stelle sich für prinzipielle Betrachtung so dar: Wie nach Platon die Liebe ein Mittleres zwischen Haben und Nichthaben, so sei der Kunstgenuß für alle Menschen ein Mittleres zwischen Glauben und Nichtglauben. Illusion, Hineingerissensein in eine fremde Welt, und Wissen um die eigene Freiheit, den bloßen Spielcharakter des Erlebens sei gleichmäßig möglich. Das Theater sei aber gerade deshalb die eindrucksstärkste Kunst, weil die Elemente der Täuschung sowohl wie jene, die den bloßen Stilcharakter unterstreichen, im Theater ganz besonders stark ausgebildet werden. Die Stilgeschichte des Theaters sei aber nichts anderes als ein abwechselndes Verlegen des Schwerpunkts vom Pol der Freiheit nach dem Pol der Illusion. Wie ein Schauspieler, der in einer leidenden Rolle wirklich krank wird, statt Kunstgenuß panischen Schrecken auslöse, so gebe es auch eine Natürlichkeit der Dekoration, bei der die Illusion in ihr Gegenteil umschlage. Aber eben so gebe es einen Punkt rein rezitatorischer Schauspielkunst und abstrakter Inszenierungen, bei dem wiederum die Wirkung der Kunst aufhöre, und etwas eintrete, was der rein kirchlichen Zeremonie oder der wissenschaftlichen Disputation gleichen möge. So sei an den Extremen der Tod und nur in der Bewegung zwischen ihnen das Leben. Wie nun aber die großen Dramatiker sich auf verschiedenen Punkten dieser Skala angesiedelt hätten, so müsse allerdings auch die Inszenierungskunst verschiedene Stadien zwischen Illusion und rein geistigem Stil innehalten. Freilich soweit uns in der Verlegung der Akzente die freie Wahl gegeben sei, soweit ein Stil gepflegt werden solle, der zukünftigen dramatischen Werken die Bahn bereite, so weit entspreche es wohl der gegenwärtigen Situation, daß der Akzent von der Seite der Illusion wieder hinüber auf die Seite freier geistiger Stilbildung gelegt werde. Deshalb seien so dilettantisch kühne Versuche wie die von Hellerau, wo man einen illusionslos freien Treppenaufbau als Szene, das Licht als naturlos künstlerisches Betonungsmittel und die Schauspieler mit unnaturalistisch durchgehaltenen Gesten und Tönen gesehen habe, als Anregungen von großem Wert zu begrüßen.

Abteilung IV

7. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Schering

Paul Moos:

Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik

Um einen Überblick zu geben über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik, gliedere ich den Stoff in sieben Teile:

1. Die biologisch-sensualistische Ästhetik

Karl Groos führt in seiner „Einleitung in die Ästhetik", 1892, die musikalischen Intervalle mit Herbert Spencer auf den Tonfall des gewöhnlichen Sprechens zurück und will nun auch alle instrumentale Musik aufgefaßt wissen nach Art der menschlichen Stimmgebung. In den „Spielen der Menschen", 1899, legt Groos alsdann besonderes Gewicht auf die imitatorischen Einstellungen beim Hören von Musik. Dabei hat er nicht nur Wirkungen der Assoziation im Auge, sondern tatsächliche motorische Vorgänge in unserem Körper. In erster Linie glaubt er die Atembewegung und feine Spannungen im Kehlkopf und Gaumen beteiligt. Daneben hebt er die Analogie der Tonbewegung mit räumlichen Bewegungen hervor und nimmt zugleich die Theorie Spencers in einer modifizierten Weise wieder auf. Er ist immer noch geneigt, den musikalischen Ton überhaupt als Stimme, als Gefühls- und Willensäußerung aufzufassen. Auf Grund dieser Voraussetzungen glaubt er neben der Analogie der Melodie mit einer angenehmen räumlichen Bewegung noch diejenige mit einer angenehmen stimmlichen Äußerung innerer Gemütsbewegungen konstatieren zu dürfen. Von diesen beiden Analogieen sagt er, daß sie zu einer untrennbaren Gesamtwirkung verschmelzen und so den Vergleich der Melodie mit einer tanzenden Stimme rechtfertigen. An anderer Stelle hebt Groos zwar selbst hervor, daß die Melodie im Grunde viel mehr ist als ein bloßer Tanz von Tönen, daß sie sich als eine Art von Sprache erweist, in der die innersten und dunkelsten Regungen der Seele zum Ausdruck gelangen. Dies kann ihn aber nicht hindern, den männlichen Charakter Bachscher Melodien darauf zurückzuführen, daß die Ton-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0422

weise infolge ihrer besonderen Eigentümlichkeiten sowohl an eine kräftige räumliche Bewegung als auch an die stimmliche Äußerung einer entschlossenen Persönlichkeit erinnere und erst durch diese ineinander verschmolzenen Assoziationen ihren vollen Gefühlscharakter erhalte.

Eine ähnliche Auffassung vertritt Groos in seinem Buch „Der ästhetische Genuß", 1902. Wieder legt er besonderes Gewicht auf die Analogie der Tonveränderungen mit räumlich-körperlichen Bewegungen, wieder versichert er, daß die selbständige Bedeutung der Musik erst da zur vollen Entfaltung komme, wo der bloße Zeitrhythmus sich zu dem Eindruck einer räumlich auf- und abgehenden Bewegung erhöhe. Mit diesem Momente identifiziert Groos wieder das Wesen der Melodie, leitet hieraus die ganze Entwicklungsfähigkeit der Instrumentalmusik ab und kommt zu dem Schlusse, daß erst von den verschiedenen Bewegungstendenzen aus jene Beziehung auf seelische Strebungen erfolge, die der Musik ihre hohe geistige Bedeutung verleihe.

Noch stärker ausgeprägt als bei Groos ist das biologisch-sensualistische Element bei Müller-Freienfels, der die Konsonanz aus dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes ableitet. — Auch Hermann Stephani überträgt auf die Musik den Begriff der psychodynamischen Ökonomie und das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. — Karl Grunsky bezeichnet als Grundgesetz der Musik die Spannung, das Wirken und Gegenwirken der Kräfte. — Arnold Schering hält für das eigentliche Grundgesetz aller musikalischen Erregungen den größeren oder geringeren Kraftaufwand, den Wechsel von Kräfteanspannung und Kräftelösung. — Richard Wallaschek mißt zumal in der primitiven Musik dem Muskelsinn größere Bedeutung bei als dem Gehörsinn. — August Schmarsow gesteht dem motorisch veranlagten Hörer einen unschätzbaren Vorzug vor dem ungelenken zu. — Charles Lalo hält ästhetisches Erfassen überhaupt nur durch Beteiligung des Muskelsinns für möglich. — In ähnlicher Weise sprechen sich noch aus Theodor Dahmen, Felix Rosenthal, Vicentije Rakiz u. a. — Ernst Jentsch bekennt sich im Prinzip zur biologisch-physiologischen Deutung des Schönen, gesteht aber auch den metaphysischen Denkweisen als unter Umständen notwendigen Ergänzungen Berechtigung zu.

2. Die Assoziations-Ästhetik

Külpe betont gegenüber der Einfühlungslehre der modernen Psychologie die Wirksamkeit immanenter Merkmale oder Bestandteile des ästhetischen Gegenstandes, übernimmt aber selbst von Fechner die Lehre vom direkten und assoziativen Faktor und erhofft eine wirkliche Erkenntnis des musikalischen Ausdrucks auf induktiver Grundlage nicht sowohl von dem Erfassen musikalischer Schöpfungen in ihrer Ganzheit, sondern von der Untersuchung einzelner Motive, Tonfolgen, Harmonien. Als Grundlage für eine Umfrage wählte er die Kartenszene aus Carmen, aber nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0423

diese Szene im gesanglich-lebendigen Vortrag der Bühne, sondern gespielt auf der Violine mit Klavierbegleitung.

Heinrich Maier teilt mit Fechner-Külpe die Lehre vom direkten und assoziativen Faktor, ist aber zugleich mit der inhaltlich-idealistischen Auffassung darin einverstanden, daß sich in der Musik die sinnlichen Erscheinungen der Töne völlig in die „affektiv-präsentativen Phantasieobjekte" einfügen, d. h. lediglich Mittel sind zum Ausdruck gefühlsmäßigen Gehaltes, da die Musik ja doch überall nur die Gefühlsseite von Gesamtsituationen darzustellen vermag in wortlosem Vorstellen, das als ein logisch bedingtes völlig gesättigte und in sich befriedigte Kontemplation bietet.

3. Die Einfühlungsästhetik

Lipps gründet den ästhetischen Genuß auf die Bequemlichkeit der Seele. Einen Grund zur Lust glaubt er gegeben in dem Maße, als psychische Vorgänge der Seele „natürlich" sind, d. h. ihr Vollzug in der Seele oder ihrer Natur günstige Bedingungen findet. Auch die Höhe der Lust macht Lipps abhängig von dem Maße des „Entgegenkommens", das die Natur der Seele dem zu apperzipierenden Vorgang gewährt einerseits, und der psychischen Quantität oder Größe dieses Vorganges andererseits. Diese Auffassung legt Lipps ohne jede Einschränkung seiner Ästhetik des Rhythmus zugrunde, worauf wir jetzt aber leider nicht eingehen können.

In jedem musikalischen Ganzen sieht Lipps zunächst ein rhythmisches System, das in einem Moment gegeben ist wie der Akkord oder in der Zeitfolge entsteht wie die Melodie. Um den diesem rhythmischen System anhaftenden Ausdruck zu erklären, weist Lipps hin auf die apperzeptive Bewegung, die entsteht, wenn wir auffassend von Klang zu Klang fortgehen. Von dieser apperzeptiven Bewegung sagt er, daß sie zunächst unsere Bewegung sei, unser apperzeptives Tun, das jedoch an die Klänge und ihre Folge gebunden bleibe und daher als etwas in der Folge der Klänge Liegendes, als eine in jener selbst sich abspielende Bewegung erscheine. Um nun diesem psychischen Vorgang noch mehr Fülle zu geben, nimmt Lipps eine doppelte Ergänzung zu Hilfe. Zuerst erwähnt er den Stimmungscharakter, der in dem einzelnen Ton oder Klang liegt, und der danach strebe, sich „auszustrahlen" in die Seele überhaupt oder die ganze Seele nach sich zu rhythmisieren. Die durch den einzelnen Ton oder Klang bewirkte Rhythmisierung der Seele führt aber offenbar nicht hinaus über die elementaren Vorbedingungen des musikalischen Kunstwerks. Es ist daher eine weitere Ergänzung nötig, und diese sieht Lipps gegeben in der durch das Musikalisch-Schöne hervorgerufenen „allgemeinen psychischen Resonanz", worunter er in Wirklichkeit wieder nichts anderes versteht als eine Rhythmisierung der Seele. Er kehrt hier zurück zu seiner Auffassung, nach welcher die Seele ein System von Saiten ist, die durch das ästhetische Objekt unmittelbar zum Mitschwingen gebracht werden. Die ganze Eindrucksfähigkeit der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0424

Musik sieht er beschlossen in der Erzeugung einer solchen Stimmungsresonanz, die sich ihm, wie beim Rhythmus, in eine Stimmungseinfühlung verwandelt. Auf diese Weise wird die „Kraft" der Töne oder Klänge bei Lipps zur Kraft unseres Wollens und Tuns, das wir in eigenartiger Weise in die Töne einfühlen. Das ist es, was Lipps unser in die Töne eingefühltes Ich nennt und die von diesem Ich in dem Tonganzen erlebte innere Geschichte.

Volkelt nennt als erste Art der stimmungssymbolischen Einfühlung die durch symbolische Empfindungen leiblich vermittelte, die sich im Prinzip der von Groos vertretenen Auffassung annähert. Volkelt ist der Meinung, daß es vor allem Bewegungsempfindungen seien, die für die Töne und Rhythmen die Einfühlung vermitteln. Das Aufsteigen der Töne und ihr Absteigen, ihr Sichhinaufschwingen und ihr Hinabstürzen, ihr Schweben und ihr Gleiten — alle diese und ähnliche Eindrücke führt Volkelt nicht auf das Erfassen einer rein geistigen Analogie zurück, sondern glaubt sie durch Bewegungsempfindungen vermittelt, „die zu solchen Bewegungsentladungen gehören, die mit den vernommenen Tonfolgen eine unverkennbare Analogie aufweisen". In diesem Sinne spricht Volkelt von der „motorischen" Einfühlung in Töne.

Aus dem Dazwischentreten der betreffenden symbolischen Empfindungen will Volkelt auch alle übrigen Analogien der Töne und Tonverbindungen mit anderen Empfindungsgebieten erklären. Wenn wir den Eindruck einer Stimme als weich oder hart bezeichnen, so sieht er Reproduktionen von Tastempfindungen als Ausgangspunkt gegeben. Wenn Kompositionen von Schubert uns warm berühren, glaubt er Temperaturempfindungen beteiligt. Sogar Geruchsempfindungen schließt er nicht ganz aus von der Einfühlung in Tonfolgen. Dabei verlangt er ausdrücklich, die Geruchsempfindungen müßten sich dem Hören unwillkürlich und so dicht anschließen, daß das Gehörte selbst „geruchsartig" klinge.

Mit dem bisher Gesagten ist aber nur die eine Hälfte der durch symbolische Empfindungen leiblich vermittelten Einfühlung erledigt. Die andere besteht darin, daß zu den mit symbolischen Empfindungen verschmolzenen sinnlichen Wahrnehmungen auch noch die entsprechenden Stimmungen und Gefühle hinzutreten. Dieses „Hinzutreten" ist besonders charakteristisch für Volkelts Einfühlungslehre. Es gründet sich auf die „Ähnlichkeit" des jeweiligen ersten und zweiten Gliedes in der Weise, daß die leibliche Empfindung das Hinzutreten der innerlich verwandten geistigen Haltung bedinge. Mit der Hervorhebung dieses Punktes ist wohl der eigentliche Nerv der symbolischen Einfühlung, wie Volkelt sie versteht, bloßgelegt und der Sinn der von ihm gewählten Formel [SW + BV] + [LE + St] oder [Sinneswahrnehmung + Bedeutungsvorstellung] + [leibliche Empfindung + Stimmung].

Als zweite Art der stimmungssymbolischen Einfühlung nennt Volkelt die assoziative, bei der sich die Verschmelzung des sinnlichen Eindrucks mit einer Stimmung ohne das Zwischenglied der symbolischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0425

Empfindungen allein vermöge unseres Erfahrungswissens vollzieht. Diese assoziative Einfühlung trägt in Wirklichkeit ein einfaches Gepräge. Es liegt ihr die Formel zugrunde: [SW + BV] + [EW + St], d. h. zu der Sinneswahrnehmung geselle sich zunächst die Bedeutungsvorstellung und alsdann — vermittelt durch unser Erfahrungswissen — die entsprechende Stimmung. Bei der Anwendung auf Töne besagt dies, daß, wenn uns gewisse Melodien der Geige oder anderer Instrumente als Gesang erscheinen, nichts anderes vorliege als „Erinnerung" an das menschliche Singen.

Ebenso einfach gestaltet sich im Grunde die dritte der von Volkelt aufgestellten Arten der symbolischen Einfühlung, die unmittelbare, bei welcher vermittelnde Zwischenglieder überhaupt nicht mehr vorhanden sind, so daß hier die Formel lautet: [SW + BV] + St oder [Sinneswahrnehmung + Bedeutungsvorstellung] + Stimmung. Diese unmittelbare oder „rein akustische" Einfühlung meint nichts anderes, als daß bestimmte Melodien an und für sich und abgesehen von aller Vermittlung „Ähnlichkeit" haben mit heiteren oder schwermütigen Stimmungen. Dieser Art der Einfühlung mißt Volkelt entscheidende Bedeutung bei für den Eindruck der musikalischen Töne. Er weist hin auf Beethoven, Berlioz, Mendelssohn. Die Tonverknüpfungen Mendelssohns erscheinen ihm viel weniger als die der beiden anderen Meister geeignet, „vermöge Ähnlichkeitsassoziation unser Gefühlsleben in seiner Tiefe zu erregen".

4. Der abstrakte Psychologismus

Witasek deutet die Entstehung der „gehalterfüllten" Form, der ausdrucksvollen Melodie in der Weise, daß wir die durch die Tongestalten in uns erregten Gefühle in die Tongestalten hinausprojizieren, sie mit der Wahrnehmungsvorstellung der Tongestalt zu einem einheitlichen Komplexe verbinden, so daß es für uns nun den Anschein gewinne, als ob das Gefühl in der Melodie „liege". — In unmittelbarer Folge dieses Gedankenganges versteht Witasek unter dem in der Form oder Tongestalt liegenden Gehalte nicht etwa ein objektiv gegebenes geistiges Moment, sondern ganz ausdrücklich „alles das, was der Hörer aus subjektiver Reaktion hinzubringt". Wie Hanslick behauptet Witasek, daß wir auf der objektiven Seite des musikalischen Genußzustandes vor allem Vorstellungen von Tongestalten finden, bei deren Zerlegung wir auf einzelne Tonempfindungen kommen, daß aber etwas Weiteres, Wesentliches sich im allgemeinen und sicher auf keinen Fall mehr auffinden lasse. Witasek kann im Musikalisch-Schönen nichts entdecken von Ideen und metaphysischen Wesenheiten, er sieht nicht den geringsten Anlaß, die musikalische Schönheit auf Rechnung eines übersinnlichen idealen Gehaltes zu setzen, der nur durch einen geheimnisvollen, jenseits aller Erfahrung liegenden rezeptiven Sinn erfaßt werden könne.

Trotz dieser dem Gedankenkreis der empirisch-psychologischen Ästhetik angehörenden Voraussetzungen kommt Witasek der Auffassung des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0426

konkreten Idealismus überraschend nahe, und zwar durch seine auf Meinong sich stützende Unterscheidung der ästhetischen Schein-, Vorstellungs- oder Phantasiegefühle von der realen ästhetischen Lust. Auf dieser Grundlage betont er im Gegensatz zu seinem zuvor charakterisierten Gedankengang die Immanenz des Gefühls in den Tonformen. Er weist darauf hin, daß sowohl der Gehalt als auch die Form in der Musik ästhetisch wirksam ist. Und unter der Form des musikalischen Kunstwerks versteht er alles das, was durch die Sinnesempfindung aufgenommen und unmittelbar durch Vorstellungsproduktion daraus gewonnen wird, also die Tongestalt mit allen ihren Teilen und Bestandstücken. Ausdrücklich hebt er hervor, daß der Gefühlsgehalt in dieser Tongestalt oder in den Tonformen in gewissem Sinne objektiv gegeben ist, daß die Musik daher tatsächlich eine „innere" Beziehung zum Gefühl hat: der ästhetische Genuß, sagt er, hat zur Voraussetzung die Vorstellung der ausdrucksvollen Tongestalten, wobei die (anschauliche) Vorstellung der musikalisch ausgedrückten Gefühle und Stimmungen mit inbegriffen ist. Die ausgedrückten Gefühle sind nicht etwa noch neben den Tongestalten sinnlich wahrnehmbar, sondern nur in und mit ihnen zu erfassen, ohne doch mit ihnen identisch zu sein.

5. Die Illusionsästhetik oder die Ästhetik der bewußten Selbsttäuschung

Konrad Lange wendet auf die Musik seine Lehre von der durch den Wechsel zweier Vorstellungsreihen bedingten bewußten Selbsttäuschung an, die Hans Vaihinger in seiner „Philosophie des Als Ob" gut heißt. Aus dem Umstand, daß Lange in der Musik eine Kunst der Bewegungs- und Geräuschillusion sieht, wird verständlich, daß er hier gerade so wie in der Baukunst die illusionserregenden Elemente auf Naturnachahmung gründet und ihnen die Absicht der Täuschung zuspricht, wobei die musikalische Form zu einem illusionsstörenden Elemente wird.

Der Auffassung des konkreten Idealismus nähert sich Lange wie Witasek da an, wo er die Musik als eine Kunst der Gefühlsillusion behandelt. Im Widerspruch mit seiner eigenen Lehre von der durch zwei Vorstellungsreihen bedingten Illusion oder bewußten Selbsttäuschung spricht er in diesem Gedankengang die Meinung aus, daß das musikalische Kunstwerk lediglich als Objekt der akustischen Wahrnehmung aufzufassen sei. Er macht den Vorschlag, daß man die optische Wahrnehmung der ausführenden Musiker als unwesentlich ganz ausschalten und nur auf das unpersönliche, unbekannte tönende Etwas achten solle, dessen Wert er darin erkennt, daß es uns „etwas bedeutet".

Was es mit dieser in dem tönenden Etwas liegenden Bedeutung für eine nähere Bewandtnis hat, darüber gibt die richtig verstandene Illusionslehre eine Auskunft, die im Prinzip mit der von Witasek und Siebeck gegebenen übereinstimmt. Indem die Illusionstheorie es ermöglicht, an die Stelle des Gefühls die Gefühlsillusion (oder das ästhetische Schein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0427

gefühl) zu setzen, räumt sie die Schwierigkeiten aus dem Wege. Einerseits pflichtet sie der Meinung bei, daß die Musik nicht unmittelbar auf das ethische, d. h. reale Wollen des Menschen einwirkt, andererseits ist sie aber doch davon überzeugt, daß die musikalischen Formen ein bestimmtes Verhältnis zu den verschiedenen Gefühlscharakteren haben, daß die Musik also Gefühle darstellen oder ausdrücken kann, und zwar gerade deshalb, weil sie dieses Darstellen oder Ausdrücken nicht im Sinne des Ausdrückens und Hervorrufens von Ernstgefühlen meint. Der Unterschied des von der Musik ausgedrückten und des im Ernste erlebten Gefühls besteht vor allem darin, daß das letztere wirklich erlebt, jenes aber nur vorgestellt wird. Es handelt sich hier wie bei aller Kunst um eine Objektivierung des Gefühls, um eine Loslösung desselben von der Person des Schaffenden und Genießenden, um seine Verkörperung in dem tönenden Etwas, das als Träger des Gefühls, als ein vom Gefühl erfülltes aufgefaßt wird. Mit Recht kann man daher sagen, der Inhalt der Musik sei der Komplex der Gefühle, denen ihre Formen Ausdruck geben.

6. Der ästhetische Skeptizismus

Bei Dessoir findet sich ein letzter Rest des Hanslick-Zimmermannschen Formalismus. Mit Groos rechnet er die Mehrzahl der musikalischen Naturen zum motorischen Typus und findet diese Annahme am deutlichsten bestätigt beim Kapellmeister. Im wesentlichen bekennt sich Dessoir aber als Musikästhetiker nicht zum Skeptizismus, sondern zum Idealismus. Seinen gesamten Ausführungen liegt die Überzeugung zugrunde, daß die Musik Ausdruck ist, daß der Komponist in seinem Werke gefühls- und stimmungsmäßigen Gehalt niederlegt. Das eigentliche Problem der Musikästhetik liegt für Dessoir in dem Rätsel, daß im Zusammenhang von Rhythmen und Harmonien Seelisches ein äußeres Dasein gewinnen kann. Den Weg zur Lösung dieses Rätsels findet er angedeutet in der unerhörten Frühreife musikalischer Genies.

Noch einen Schritt näher kommt Dessoir dem Verständnis des Musikalisch-Schönen durch seine Reflexionen über die der Musik eigene „Unbestimmtheit". Er weist darauf hin, daß durch die Töne wohl ein umgrenzter Kreis deutlich angegeben wird, aber nicht, was innerhalb dieses Kreises an vielfältigen Vorgängen sich abspielen kann. Daraus schließt er, daß die Musik das ausdrückt, was in der wissenschaftlichen Sprache das nicht vorhandene gefühlsmäßige Gegenstück zum allgemeinen Begriff wäre. Denn wie wir unter den allgemeinen Begriff die verschiedensten Einzelanschauungen subsumieren können, während sein eigentlicher Sinn in dem Logisch-Allgemeinen liegt, welches das Einzelne in sich begreift, so können wir an ein Tonwerk die buntesten Bilder anschließen, während seine wahrhafte Ausdrucksbedeutung in dem konkreten gefühlsmäßigen Gehalte liegt, dessen Sinn auf eine nur ihm

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0428

eigene Art das Einzelne umspannt. Die echte Melodie bedeutet eine Schöpfung, die mit nichts verglichen, durch nichts erklärt werden kann, sie bleibt für uns einer der Grenzfälle, wo die Forschung ein Ende findet.

Bevor wir zur siebenten und letzten Gruppe übergehen, machen wir erst noch eine Einschaltung: Wundt, der die Musik wie alle Kunst vom völkerpsychologischen Standpunkt aus betrachtet, bekennt sich als Musikästhetiker neuerdings wie Dessoir im wesentlichen zu einer idealistischen Auffassung. Er sieht in der künstlerischen Melodie einen Zusammenhang von Ideen in gefühlsmäßiger Form gegeben, eine reine Gefühlssprache, die durch die ihr selbst immanenten Motive allein die Entwicklung der Musik als Idealkunst aus sich bedang und ihre selbständigste Verkörperung fand in der Instrumentalmusik als der von allen objektiven Schranken unabhängigen Kunst des reinen Gefühlsausdruckes.

Als Vertreter der von der Musikwissenschaft im engeren Sinn ausgehenden Ästhetik seien neben den bei den biologisch-sensualistischen Theorien schon erwähnten noch die folgenden genannt: Olga Stieglitz bekennt sich zu den Prinzipien der empirisch-psychologischen Ästhetik. Das meiste der früher errungenen Erkenntnis erscheint ihr vom heutigen Standpunkt aus als wertlos. Hermann Kretzschmar teilt mit der inhaltlich-idealistischen Auffassung grundlegende Überzeugungen, verlangt aber andererseits die Neubelebung der alten Affektenlehre und empfiehlt in erster Linie den Betrieb der Hermeneutik, um auf dieser Grundlage eine „Vorschule" der Musikästhetik zu gewinnen. In Wirklichkeit trägt diese Vorschule musikalisch-praktischen Charakter und ist nichts anderes als Übung im künstlerischen Verständnis von Tonwerken. Derjenige ist mit der Vorschule fertig, der gelernt hat, ein Thema richtig zu deuten. Als Vorkämpfer solcher Lehren ist Kretzschmar selbstverständlich nicht gut zu sprechen auf die Philosophen, bei denen er keine ihm genügende musikalisch-praktische Belehrung finden kann. Von diesem Standpunkt aus gibt er der jüngsten Musikästhetik den weiteren Rat, sie solle sich in Zukunft weniger auf die Philosophie als auf die Geschichte der Musik stützen.

Hugo Riemann lehnt die von Kretzschmar empfohlene Wiederaufnahme der Affektenlehre unbedingt ab und erstrebt im wesentlichen eine inhaltlich-idealistische Deutung des Musikalisch-Schönen. Dem gleichen Ziele streben zu Guido Adler, Heinrich Rietsch, Hermann Wetzel, Franz Marschner, C. R. Hennig, William Wolf, Arthur Seidl, Max Graf, Werner Wolffheim u. a.

Zur Geschichte der Musikästhetik haben Beiträge geliefert die noch nicht ganz ausgereiften Franz Josef Wagner, Guido Bagier, der leider zu früh gestorbene, begabte Werner Hilbert. Des weiteren Kretzschmar, Schering, in besonders dankenswerter Weise noch Hugo Goldschmidt und Hermann Abert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0429

Es folgt die siebente und letzte Hauptgruppe,

die Umkehr zum konkreten Idealismus

oder zur Philosophie des Schönen, die nicht ohne weiteres zugleich auch eine vertiefte Erkenntnis des Musikalisch-Schönen bedingt. Waldemar Conrad prüft als Vertreter der von Husserl empfohlenen phänomenologischen Methode die einzelnen Töne einer Melodie hinsichtlich ihrer „psychischen Charaktere“ und lehnt die Lehre von der Immanenz des Ästhetisch-Geistigen im Sinnlichen als veraltet unbedingt ab. — Karl Kynast widmet seine allgemeine Ästhetik dem Andenken Schopenhauers, stellt sich als Musikästhetiker aber auf den Standpunkt Hanslicks. — Richard Hamann überträgt den Begriff des Impressionismus auf die Musik, wobei Richard Wagner, Hugo Wolf u. a. nicht ihr Recht finden. — Ernst Meumann, der Bekämpfer des Psychologismus in der Ästhetik, ist kein begeisterter Freund der Musik. Er urteilt ähnlich über sie wie Vischer, Lotze und Theobald Ziegler. — Jonas Cohn erklärt wie Vischer im Vorwort, daß er ganz unmusikalisch sei. — Hermann Cohen findet Schopenhauers Reflexionen flach und hohl, ja entdeckt bei ihm die Methode des Wahnsinns. Hegels Ästhetik und Kunstanschauung nennt er niedrig. Einer Erwähnung Richard Wagners weicht er aus. Er selbst bezeichnet als Grundelement der Musik den Rhythmus, als Grundform der musikalischen Gesetzlichkeit die Antezipation.

Der inhaltlich-idealistischen Auffassung im Sinne der klassischen deutschen Philosophie nähern wir uns wieder an mit Max Diez. — Hugo Münsterberg deutet das musikalische Kunstwerk als einen Komplex einstimmiger Willensbeziehungen, reiner Willenserfüllungen, die das überpersönliche Verlangen des Hörers stillen und ihm einen schlechthin gültigen Wert vermitteln. — Broder Christiansen hebt hervor, daß es in der Musik letzten Endes auf ein Unhörbares ankommt, daß in ihr das Sinnliche als Träger eines Nicht-Sinnlichen auftritt: es ist das Absolute im Menschen, das sich im Musikalisch-Schönen wie in allem Schönen überhaupt offenbart und das Objektive auf die Stufe des Metaphysischen erhebt. Wie in der Baukunst, so wird auch in der Musik diese Erhebung ins Metaphysische bewirkt durch die Eigensprache der Form. In beiden Künsten bleibt das Metaphysische ungegenständlich, d. h. nicht an einen dargestellten Gegenstand gebunden wie in Malerei und Plastik. Darum ist das Musikalisch-Schöne aber doch gegenständlich in dem Sinne, daß der Gehalt eines Tonstücks vom ersten Ton bis zum letzten reicht, daß keiner entbehrlich ist, ihn mitzuteilen, und daß er auf keine andere Weise als durch die Töne ausgesprochen werden kann.

Hermann Siebeck sieht in der Musik diejenige Kunst, die das Gefühl idealisierend vergegenständlicht und im Bilde zeigt. Er führt aus, daß im Vergleich mit der sogenannten Sprachmelodie der Rede die musikalische Melodie den Charakter der Bildlichkeit vor allem dadurch gewinnt, daß ihre einzelnen Glieder den bloßen Zufälligkeiten der Tonhöhe

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0430

enthoben, in die festen, ästhetisch wohlgefälligen Verhältnisse der musikalischen Intervalle und Akkorde eingefügt erscheinen. Im Hinblick auf dieses grundlegende Verhältnis erörtert Siebeck die Bedeutung und Funktion der Harmonie, des Rhythmus, der Tonarten, Klangfarben, der Dynamik und Agogik, der Phrasierung, der thematischen Arbeit und Polyphonie der Stimmführung. Vermöge aller dieser Ausdrucksmittel stellt die Musik die Gefühle so dar, daß eine objektive Stellungnahme und Aufnahme möglich wird wie zu einem in einiger Entfernung sich präsentierenden Gegenstand. Wir erleben die Gefühle, aber als Bilder. Sie bleiben Inhalte eines gegenständlichen Auffassens und gehen nicht über in wirkliches Wollen und Handeln. Wir haben nicht die Gefühle, die aus den Tönen zu uns sprechen, sondern wir hören sie. Es ist eine Art plastischer oder, wenn man will, zeichnerischer Ausgestaltung, nur eben nicht im Material des Marmors oder der Farbe, sondern in dem der Töne. Das Gefühl tritt hier auf in Form der anschaulichen (tönenden) Vorstellung.

Mit dieser anschaulichen (tönenden) Vorstellung des Gefühls haben wir aber noch nicht das letzte und entscheidende Moment des musikalisch-künstlerischen Genusses erreicht. Dieses ist erst gegeben in dem idealen Gehalte oder Ausdruck, der in der anschaulichen tönenden Vorstellung des Gefühls oder in den tönenden Gefühlsbildern durch den Künstler je nach seiner Begabung verwirklicht wird, und vermöge dessen die musikalische Komposition zum Analogon der erscheinenden Persönlichkeit wird. Als frei gestaltende Kunst bewährt sich die Musik dabei dadurch, daß sie — zumal als reine Instrumentalmusik — nicht den realen Ablauf der Gefühle wiedergibt, sondern in Aufbau und Entwicklung ihrer Gefühlsbilder den ihr selbst eingeborenen Gesetzen folgt. Der musikalische Ausdruck begreift aber auch solche Gefühlsnuancen in sich, die wir aus Erfahrung gar nicht kennen, er trägt also nicht bloß reproduktiven, sondern in gewissem Sinne gefühlsschöpferischen Charakter. Den inneren organischen Zusammenhang der Gefühlsbilder wahrt die Musik stets in der Weise, daß sie in ihrem harmonischen Untergrunde zu den einzelnen Gefühlsphasen als solchen noch das Abbild des sie bedingenden Lebensprozesses gibt, der, an der Schwelle des Bewußtseins und teilweise schon unter ihr verlaufend, die verschiedenen Gefühlsinhalte als seine in die erhellte Region des Bewußtseins aufsteigenden Ergebnisse uns gewahr werden läßt.

Siebeck weist hin auf die Losgelöstheit der Töne von allen dinglich-begrifflichen Elementen und gründet hierauf das Überwiegen des intuitiven Verhaltens über das diskursive beim musikalischen Hören und Verstehen. Den ästhetischen Genuß als solchen führt er darauf zurück, daß uns in einem anscheinend Ungeistigen ein unserem eigenen geistigen Wesen und Gemüt Verwandtes entgegentritt, also der Gegensatz und die Kluft zwischen Geistigem und Materiellem sich für den Augenblick wenigstens schließt. Diese metaphysische Unterlage nennt Siebeck eine für alle Künste gemeinsame. Eine Verschiedenheit aber findet er darin, wie sich die ästhetische Wirkung des Naturhaften in den einzelnen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0431

Künsten zur Verwirklichung bringt. In den anderen Künsten muß der auffassende Geist das zu ihm sprechende Geistartige, den Stimmungsgehalt, die Idee, der sinnlich-leiblichen Erscheinung oder dem Begriff entnehmen. In der Musik dagegen darf er unmittelbar sich des Seelenhaften bewußt werden, das aus gefühlserfüllten Tönen (ohne Umweg über den Begriff oder die dinglich-räumliche Erscheinung) zu ihm spricht und die Inhalte seines eigenen Gefühlslebens in ihm bildhaft werden läßt. In solchem Sinne darf man von der Musik sagen, daß sie von allen Künsten dem Wesen oder der Idee am nächsten komme. Von hier aus erweist die produktive und rezeptive musikalische Begabung ihre ganze, tief verankerte Bedeutung.

Diese Auffassung Siebecks stimmt in den Prinzipien überein mit derjenigen der konkret-idealistischen Ästhetik, die ihren letzten großen Vertreter in Eduard von Hartmann gefunden hat. Die musikwissenschaftlichen Einzeldisziplinen, vor allem die musikalische Theorie in allen ihren Verzweigungen, werden gut daran tun, sich das hier gegebene sichere Fundament zunutze zu machen, um für ihre eigenen unentbehrlichen empirischen Forschungen einen festen Rückhalt und ein einheitlich bestimmtes Ziel zu gewinnen.

Diskussion:

Herr Schering: Anknüpfend an den vom Vortragenden gegebenen Überblick möchte ich darauf hinweisen, daß die musikästhetische Gesamtleistung der letzten beiden Jahrzehnte charakterisiert wird durch das mehr oder weniger gesonderte Eingehen auf drei Hauptprobleme, nämlich: 1. auf die Frage: Wie kommt der musikalische Eindruck überhaupt zustande? 2. das Wesen des spezifisch musikalischen Ausdrucks, seinen Umfang, seine Bestimmtheit, seine Grenzen zu ergründen; 3. eine gegebene oder angenommene allgemeine Kunsttheorie (z. B. die Assoziations-, Illusions-, Einfühlungstheorie) auch im Gebiete der Musik als zutreffend nachzuweisen. Je nach dem vom Einzelnen erstrebten Ziel der Untersuchung ist es dabei zu oft erheblich abweichenden Formulierungen gekommen, von denen nur wenige die unendliche Fülle des in Wirklichkeit vorhandenen Tatsachenmaterials gleichmäßig umspannen. Einer groß angelegten künftigen Musikästhetik muß es vorbehalten bleiben, die Resultate des bisher Gewonnenen unter dem Gesichtspunkt einer umfassenden „Philosophie der Musik" (im ursprünglichen Sinne des Worts) zu verarbeiten.

Herr Nejedlý: Der Herr Vortragende hat uns eine große Reihe verschiedener Systeme in der modernen Musikästhetik vorgeführt, die man natürlich noch vielfach erweitern könnte. Meine Absicht ist nicht, diese Reihe zu vervollständigen, aber einen Typus der modernsten, besonders französischen Musikästhetik will ich doch hervorheben, weil ich ihn für ein Resultat der gesunden Umwandlung der Anschauung über die Methode der Musikästhetik halte. Gerade die Übersicht der Systeme, die uns Herr Moos gegeben hat, ist eine lockende Gelegenheit zu solchen methodischen Betrachtungen. Und Methode — das ist der Stil, also auch der Charakter der Wissenschaft. Es drängt uns doch zu der Frage,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0432

wie die gleichzeitige Entstehung so vieler Systeme methodisch überhaupt möglich ist. In der Vergangenheit wechselten auch verschiedene Richtungen in der Musikästhetik, aber nach und nach, im Zusammenhang mit den verschiedenen Richtungen der gleichzeitigen Kunst. Heute aber erstehen ganz konträre Systeme, alle mit Anspruch auf allgemeine Gültigkeit und doch mit Berufung auf fast dieselbe Kunst. Dies ist nicht nur durch die Verschiedenheit der heutigen Musik zu erklären, sondern es ist ein Beweis, daß wir heute eigentlich m e h r Musikästhetik produzieren, als es den strengen Forderungen der Wissenschaft entspricht. Die tiefe Ursache der Erscheinung muß man also in der Methode der Arbeit suchen, und darüber erlaube ich mir einige Bemerkungen hinzuzufügen.

Zuerst handelt es sich um die E m p i r i e der Musikästhetik als Grundlage jeder Wissenschaft. Was ist also das Empirische in der Musikästhetik? Die positivistische Ästhetik, und die ist die Ästhetik von gestern, hat die Empirie zu eng definiert, sie beschränkte die Empirie bloß auf die logischen Begriffe oder auf die naturwissenschaftlichen Facta oder auf die Voraussetzungen der allgemeinen Psychologie, jede nach ihrer Art, je nachdem sie spekulativ oder naturwissenschaftlich (physiologisch) oder psychologisch konstruiert wurde. Alles, was diesen Kriterien nicht entsprach, wurde, besonders von den systematischen Ästhetikern, als etwas Unwissenschaftliches, ja Mystisches, wenn nicht Gespenstisches verachtet. In der Kunst aber entfalten sich Kräfte, die logisch oder gar durch Worte nicht definierbar sind. Gerade der Inhalt der Musik ist überhaupt nicht so begrifflich, so logisch, so wörtlich, so psychologisch, sondern er ist vage und doch ganz bestimmt, ganz konkret. Diese Bestimmtheit des unbegrifflichen Inhalts der Musik e m p i r i s c h zu beherrschen, ist die erste wissenschaftliche Voraussetzung für einen Musikästhetiker. Dies ist aber die Gabe nur eines künstlerischen, wenn auch nicht schaffenden Geistes. Einem unkünstlerischen, wenn auch logisch gebildeten Menschen sind viele Kräfte der Kunst verheimlicht, unklar, mystisch, die einem Künstler ganz bestimmt, ganz klar, voll Leben und Gestalt erscheinen. Das ist gerade der Unterschied zwischen einem Künstler und einem Nichtkünstler. Ein Ästhetiker, bei dem dieser Inhalt der Kunst unter der Schwelle seines Bewußtseins liegt, hat also keine Empirie für die wissenschaftliche Arbeit über die Musik. Die wissenschaftliche Nüchternheit in der Musikästhetik darf man nicht mit der Auswahl der trockenen, einem jeden selbstverständlichen Fakten verwechseln, sondern die Empirie der Musikästhetik muß gerade in ihrer wissenschaftlichen Grundlage auf der künstlerischen Basis beruhen. Von diesem Standpunkt aus muß man aber recht viele musikästhetische Arbeiten und Systeme aus den w i r k l i c h e m p i r i s c h e n Systemen ausscheiden, denn so manches recht dicke Buch entbehrt, wenn es auch logisch ganz gut aufgebaut ist und in Einzelheiten vielleicht den Voraussetzungen der allgemeinen Psychologie ganz gut entspricht, doch die wahre I n t u i t i o n in das Wesen der künstlerischen Seele, die das beste Kriterium der tatsächlichen ästhetischen Empirie ist.

Dementsprechend muß man aber auch die I n d u k t i o n als das zweite Hauptelement der wissenschaftlichen Methode modifizieren. Die Musikästhetik als Wissenschaft wurde vorzeitig philosophisch, das heißt, sie hat sich ganz allgemeine Aufgaben gestellt, zu deren Lösung sie noch bei weitem nicht die nötigen methodischen Voraussetzungen besitzt. Sie arbeitet also nicht induktiv, und was in ihr als Induktion erscheint, ist nicht die wirkliche wissenschaftliche Induktion. Der Ästhetiker nämlich führt zu einer Regel aus der Kunst eine Reihe Beispiele an, natürlich solche, die seine Meinung zu bekräftigen imstande sind. Die Verschieden-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0433

heit der Beispiele betrachtet er als einen Vorrang seiner Methode, und so werden nebeneinander die alten Griechen so gut wie die allermodernsten Umstürzler herangezogen. Daß solche Einführung der Beispiele ganz willkürlich, wissenschaftlich wertlos ist, wird noch wenig erkannt. Aber fragen wir: wozu findet man nicht in der Geschichte oder in der neuen Musik ein Beispiel? Die wahre Induktion muß doch ganz anders das Material sammeln, um daraus ein organisches Ganze zu bilden. Nur auf diese Weise kann man dem verbreiteten methodischen Fehler entgehen, daß man vom Detail der künstlerischen Arbeit zu ihrer allgemeinen Formulation hinüberspringt. In der Mitte steht nämlich der konkrete Künstler, den die allgemeine Ästhetik so gern beiseite läßt, und der doch das beste Material und der beste Organisationspunkt für die wissenschaftliche Induktion der Musikästhetik ist.

Die Musikästhetik muß also in diesem Sinne mehr historisch angelegt werden. Ich meine dabei keinen materiellen Historismus, keinen Biographismus. Die höchste Aufgabe der Musikästhetik sehe ich natürlich in der Konstruktion des theoretischen künstlerischen Typus in seinem inneren Leben und seinem künstlerischen Schaffen. Das ist nicht möglich sogleich in abstracto, sondern zuerst nur in concreto. Wir müssen also vor allem andern die ästhetischen Bearbeitungen der bestimmten Künstlernaturen besitzen, in ihrer historischen und psychologischen Individualisation. Beschränken wir uns zuerst auf einen konkreten Künstler, so bekommen wir ganz solide, sachliche Resultate, denn wir können in ihm so gut die historischen, mehr äußerlichen Einflüsse, wie auch die psychologischen innerlichen Kräfte bestimmen. So entsteht das konkrete, auf die allgemeine Gültigkeit keinen Anspruch erhebende Bild eines Künstlers, das wissenschaftlich solid und künstlerisch wahrhaft ist. Diese historische Arbeit muß dann die feste Grundlage der allgemeinen Musikästhetik bilden. Ich unterschätze gewiß nicht die ungeheure Arbeit der hier genannten Musikästhetiker, aber man darf auch nicht die großen Lücken in dieser Arbeit übersehen. Wir haben doch bisher psychologische und rein ästhetische Analysen nicht einmal von solchen grundlegenden Meistern wie Beethoven, Wagner. — Herr Moos verzeiht mir diese Bemerkung, denn seine Ästhetik R. Wagners verfolgt ganz andere Ziele. — Was wissen wir, wie Beethoven, wie Wagner und wie alle anderen Meister geschaffen haben? Erst in der neuesten Zeit wurde Joh. Sebastian Bach zum Mittelpunkte dieser, wie ich glaube, sehr fruchtbaren ästhetischen Arbeit. Die Wahl gerade dieses Meisters ist vortrefflich, denn in ihm ist die ganze philosophische wie auch künstlerische Seite der Musik verkörpert. Wer die Kunst und die künstlerische Persönlichkeit Joh. Seb. Bachs ästhetisch durchdringt, der kann sich schon mit gutem Gewissen als einen Ästhetiker der Musik betrachten. Wir brauchen aber solche ästhetische Arbeiten auch über andere musikalische Typen. Ich hoffe in nächster Zeit auch der deutschen Öffentlichkeit meine psychologische und ästhetische Analyse der Kunst Gustav Mahlers als eines in seiner Kompliziertheit sehr interessanten Typus der heutigen Musik vorzulegen. Es wäre nur wünschenswert, daß solche angewandte Musikästhetik auch auf die anderen, und zwar die verschiedenartigsten musikalischen Typen ausgedehnt würde, um so die feste Grundlage der künftigen allgemeinen Musikästhetik zu gewinnen.

Herr Moos: Mit Herrn Schering weiß ich mich eins in der Überzeugung, daß die Musikästhetik der Zukunft nur Philosophie sein kann, mit Herrn Nejedlý teile ich die von ihm so vortrefflich formulierte Meinung von der dem Ästhetiker unentbehrlichen empirisch-künstlerischen Grundlage. Dagegen stehe ich der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0434

von ihm verlangten, wesentlich historisch fundierten, keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebenden, angewandten Musikästhetik unbedingt ablehnend gegenüber. Diese Art von Arbeiten ist gewiß verdienstvoll und notwendig, fällt an sich aber überhaupt nicht in das Gebiet der Ästhetik, sondern gehört der praktischen Kunstlehre an. Gerade in der jüngsten Zeit hat es sich wieder mit erschreckender Deutlichkeit gezeigt, daß das Hineintragen historisch-praktischer Gesichtspunkte in die Ästhetik für diese nicht nur schädlich ist, sondern sie geradezu zu Grunde richtet. Die Musikästhetik kann als Wissenschaft nur dann gedeihen, wenn sie Macht genug besitzt, auf ihren eigenen Füßen und ihrer eigenen Methode zu stehen, ohne sich in die Obhut der angrenzenden Disziplinen zu begeben. Wollte sie den von Herrn Nejedlý gegebenen Rat befolgen, so könnte die in ihr herrschende Verwirrung, Ziellosigkeit und Anarchie nur noch vergrößert werden. Eine Ästhetik, die schon in ihren Grundlagen darauf verzichtet, das im Schönen wirkende Allgemeingültige zu erkennen, ist so wenig noch Ästhetik, wie ein Messer ohne Klinge noch ein Messer ist.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0435

Charles S. Myers:

Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik[1]

Während der letzten Jahre habe ich Gelegenheit gehabt, die Musik dreier primitiver Völker, die sich weit in Rasse und Kultur unterscheiden, zu studieren: die der Eingeborenen der Torres-Straits, die hauptsächlich papuanischer Rasse zu sein scheinen, aber auch von australischen, melanesischen und sogar polynesischen Einflüssen berührt sein mögen; zweitens die der Weddas, die als proto-dravidische Ureinwohner Ceylons bezeichnet worden sind, und drittens die der Stämme der Kenyah, Kayan und Kleman-tan von Sarawak auf Borneo, wo zweifellos mongolische und vielleicht auch malayische, indische und andere Einflüsse sich fühlbar gemacht haben. Die Musik dieser Völker bildet die Grundlage dieses Vortrags.

Die Malu-Musik der Eingeborenen der Murray-Inseln, die im östlichen Teile der Torres-Straits liegen, ist vielleicht das interessanteste Beispiel äußerst primitiver Musik, das uns bisher bekannt geworden ist. Unter den Murray-Eingeborenen lassen sich leicht drei Arten von Musik unterscheiden, deren jede einen ihr eigentümlichen Stil zeigt: a) moderne weltliche Lieder, die meist zu einem ausländischen Texte in der Sprache der westlichen Inseln der Torres-Straits gesungen werden und größtenteils von diesen Inseln nach den Murray-Inseln importiert worden sind; b) ältere Lieder, welche zu den jetzt ausgestorbenen Keber-Zeremonien gehören, ebenfalls von den westlichen Inseln importiert sind und zu einem Text in deren Sprache gesungen werden, und c) die Musik der noch älteren[2] Malu-Zeremonien. Diese Malu-Musik wurde zu Texten in der Sprache der Murray-Inseln gesungen; diese Texte sind aber jetzt so veraltet, daß sie archaisch geworden sind und ihr Sinn in vielen Fällen unwiderruflich verloren gegangen ist. Wie schon gesagt, unterscheidet sich die Malu-Musik ihrem Charakter nach scharf von den beiden anderen Klassen der schon erwähnten neueren Musik der Murray-Inseln und gehört fraglos einer früheren und gänzlich verschiedenen Kultur an. Mit großen Schwierigkeiten gelang es mir, während meines dortigen Aufenthaltes fünf verschiedene, zu den Malu-Zeremonien gehörende Lieder aufzunehmen. Die

[1]) Der Vortrag wurde durch Vorführungen am Klavier erläutert.

[2]) Älter, d. h. vom Standpunkt ihres Erscheinens in den Murray-Inseln.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0436

Malu-Zeremonien haben meistens Bezug auf die Einweihung von Jünglingen und die Begräbnisfeierlichkeiten der Mitglieder dieser Kultgenossenschaft. Diese Melodien galten als so heilig, daß weder Frauen noch Kinder sie angeblich hören konnten, ohne zu sterben, und selbst während meines Aufenthaltes wurde das Singen derselben als unheilbringend betrachtet.[1])

Das erste dieser Lieder (Anhang I [1]), worauf ich Ihre Aufmerksamkeit richten möchte, ist das vierte meiner Sammlung. Es besteht aus einer Folge von Abstiegen in ungefähr ganzen Tönen, die zwischen 160 und 220 cents liegen, wobei die Anzahl und (innerhalb der oben erwähnten Grenzen) die Größe der Stufen anscheinend ganz dem Sänger anheimgestellt sind. Am Ende erreicht der Sänger eine so tiefe Note, daß er aufhören muß. Hier scheinen wir eine Melodie vor uns zu haben, die lediglich in einer Summe von absteigenden Stufen besteht, wobei vielleicht die Absicht bestand, jede dieser Stufen gleich groß zu machen.

Ein anderes dieser Malu-Lieder (Anhang I [2]) besteht aus nur zwei Intervallen, wovon das eine (von 190 cents) von der Anfangsnote aufsteigt, und das andere (von etwa 160 cents) von der Anfangsnote absteigt; diesem folgt ein ausgesprochener Portamento-Abstieg zu einer ungefähr eine Oktave unterhalb des Anfangstones liegenden Note.

Eine Untersuchung dieser zwei Lieder scheint darauf hinzuweisen, daß die Grundlage der Malu-Musik eine Anzahl absteigender Intervalle, jedes ungefähr von einem ganzen Ton, ist, und daß die Bedeutung der Höhe der Anfangsnote und ihre nahe Verwandtschaft mit ihrer tieferen Oktave den Eingeborenen früh zum Bewußtsein gekommen ist.

Eine weitere Entwicklung wird durch das dritte Lied der Sammlung repräsentiert (Anhang I [3]). Dieses Lied besteht aus einem einleitenden Rezitativ, dem ein ziemlich rhythmischer Abstieg durch fünf sich folgende Intervalle folgt, von denen jedes etwas größer als ein Ganzton ist. Der Abstieg durchläuft ungefähr eine Oktave, worauf die Wiederholung des Verses wieder mit der ursprünglichen Tonhöhe einsetzt. Solche Sprünge zu einer höheren Oktave können in der Mitte statt am Ende des Verses eintreten, wahrscheinlich besonders, wenn die Tonlage für den Sänger zu tief wird. Ich machte drei Aufnahmen von diesem Liede zu verschiedenen Zeiten: zwei Aufnahmen enthalten je zwei Verse, und die dritte vier. Von diesen acht Versen bestehen sechs aus dem eben erwähnten Abstieg von fünf ungefähr gleichen Intervallen durch eine Oktave. Es ist klar, daß die Anfangsnote dem Sänger als eine Art von Tonika diente, die er am Ende wieder erreichte und womit er jeden Vers von neuem anfing. Er mußte daher die Tonhöhe dieser Anfangsnote genau im Gedächtnis behalten. Tatsächlich neigte er dazu, diese Note um einen halben Ton zu erhöhen. Ein Vers z. B. fängt mit g an und endet auf as; der nächste beginnt mit as und endet auf a; ein dritter beginnt mit d und endet mit es.

[1]) cf. Reports of Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits Bd. IV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0437

Indessen sind die Oktav-Sprünge, die in der Mitte oder am Ende des Verses vorkommen, fast ganz rein. In diesem Liede sehen wir die Entwicklung einer Melodie, die auf fünf sich folgenden, ungefähr gleichen Abstiegen beruht, während die Tonhöhe der Anfangsnote fest im Gedächtnis behalten wird, um als Endnote eines Verses und als Anfangsnote des nächsten zu dienen.[1])

Zwei Verse, jeder in einer anderen Aufnahme, zeigen Abweichungen von diesem Schema, die von bedeutendem musikalischen Interesse sind. In einem der Verse fügt der Sänger noch eine sechste Stufe zu dem Abstieg hinzu und gelangt auf diese Weise ohne Oktavsprung zu einer Note, die fast eine kleine Dezime unterhalb der Anfangsnote liegt. Trotzdem scheint er die Höhe der letzteren im Gedächtnis behalten zu haben, denn sobald er bemerkte, daß der Abstieg ihn zu weit geführt hatte, gelangte er gleich zur Anfangsnote des nächsten Verses mittels eines Sprunges durch das Intervall der Dezime zurück.

Der andere abweichende Vers enthält anstatt des gewöhnlichen Oktavaufstieges zwei Aufstiege durch eine Quinte, von denen der eine in der Mitte, der andere am Ende des Verses vorkommt. Im Gegensatz zu den Oktav-Aufstiegen wurden diese Quinten sehr unrein gesungen (645 bzw. 626 anstatt 702 cents). Diese natürliche Neigung des primitiven Sängers, Oktaven durch Quinten zu ersetzen, ist von besonderem musikalischen Interesse, da wir selbst die Quinte, nächst der Oktave, für das konsonanteste Intervall betrachten und eine Verwechslung zwischen Oktaven und Quinten leichter vorkommt, als zwischen Oktaven und allen anderen Intervallen.

In einem anderen der Malu-Lieder (Anhang I [4]) finden wir statt Oktaven-Abstiegen eine Reihe von Quinten-Abstiegen, die mit Aufstiegen in Quarten abwechseln, wobei die Noten durch ein charakteristisches Portamento getroffen werden. Mittels solcher Quinten-Abstiege und Quarten-Aufstiege fällt die Tonhöhe in einer Reihe von ungefähren Ganztönen, bis der Sänger die Worte seines Liedes beendet hat. Die Anfangsnote scheint in diesem Liede fast bedeutungslos zu sein; jedoch ist es wahrscheinlich, daß die Höhe jedes Aufstieges teilweise durch das Gedächtnis der Tonhöhe der vorhergehenden höheren Note und durch die Absicht bestimmt wird, bis zu etwa einem Ganzton unterhalb dieser Note aufzusteigen. Trotzdem ist es fraglos, daß die Quinten und Quarten im ganzen unabhängig, nicht als die Summe der kleineren Ganzton-Intervalle, entstanden sind. Die rudimentäre Form, die wir im ersten Liede schon beobachtet haben, ist hier weiter ausgebildet. Größere Bedeutung wird den Quarten- und Quinten-Intervallen und weniger den kleineren Tondistanzen beigelegt. Ein einführendes, durch eine absteigende Quarte gebildetes Motiv sondert sich deutlich von dem Rest der Melodie ab.

---

[1]) Eine in meinem Besitz befindliche Aufnahme eines sehr ähnlichen Liedes zeigt indessen sechs statt fünf Stufen im Abstieg zur tieferen Oktave (vgl. Reports of the Cambridge Expedition to Torres Straits, Bd. IV. S. 244, 24).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0438

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit jetzt den Weddas[1]) von Ceylon zuwenden (vgl. Anhang II), zeigt sich die Möglichkeit, ihre Lieder in drei Gruppen zu teilen, je nachdem sie a) nur zwei, b) drei und c) vier oder fünf Noten enthalten. Zur Gruppe a gehören zehn Lieder, einschließlich drei, welche eine weitere, aber unbedeutende Schmucknote enthalten; Gruppe b enthält zwölf Lieder; von den zehn zur Gruppe c gehörenden Liedern besteht nur eins aus fünf, die anderen aus vier Noten.

Es liegt Grund zur Annahme vor, daß Gruppen a und b, deren Lieder, wie gesagt, nur zwei oder drei Noten enthalten (Anhang II [1] und [2]), die älteste Wedda-Musik repräsentieren. Denn von zehn Liedern, die von Dr. Seligmann aus sprachlichen und zeremoniellen Gründen für die archaischsten gehalten werden, gehören vier der Gruppe a, vier der Gruppe b und nur zwei der Gruppe c an; und unter elf Liedern, welche aus ähnlichen Gründen unter fremdem oder modernem Einflusse zu stehen scheinen, gehören fünf zu der Gruppe c, fünf zu Gruppe b und nur eins zu Gruppe a.

In den Liedern der Gruppe a übersteigt das Intervall nie merklich einen Ganzton, in einigen ist es 125, in anderen 205 cents, wieder in anderen liegt es in der Mitte, etwa 165 cents. Eine Ruhenote ist fast stets deutlich ausgebildet und ist immer die tiefere der beiden Töne.

In den Liedern der Gruppe b übersteigt der Umfang der Melodie nie merklich unsere verminderte Terz (und ist gewöhnlich kleiner als diese), außer in zwei abweichenden Liedern. In den meisten Fällen sind die in diesen Liedern gebräuchlichen Intervalle ungefähr ein halber und ein ganzer Ton; in anderen sind sie zwei fast gleiche dreiviertel Töne. Sind die Intervalle von verschiedener Größe, so kann entweder der obere oder der untere der größere sein. Wie in Gruppe a bildet die tiefste Note immer die Ruhenote und das Schwergewicht der Melodie. Ein Intervall, das entschieden einen Ganzton übersteigt, kommt nie in Liedern der Gruppe b vor.

In den Liedern der Gruppe c übersteigt der Umfang nie eine Quarte, bei einigen Liedern ist der Umfang nur eine neutrale Terz, mit zwei Intervallen von ungefähr 100 und einem von 165 cents. In einem Lied ist der Umfang eine Quarte, die in drei gleiche Intervalle von je 165 cents eingeteilt ist; fünf Lieder haben Umfänge von ebenfalls einer Quarte, deren Intervall-Einteilungen aber von 100, 165 und 230 cents sind. Man findet in allen Liedern dieser Gruppe einen ausgesprochenen Ruhepunkt, der fast durchaus durch die zweittiefste Note gebildet wird. Das Intervall unterhalb der Ruhenote ist gewöhnlich das kleinste der drei und dient häufig dazu, die auf der höchsten Note beginnende Melodie wieder einzuführen. In dieser Weise wird die Quarte im Aufstieg gesungen, scheint aber ihren Ursprung,

[1]) Ich bin Prof. u. Mrs. C. G. Seligmann zu Dank verpflichtet für die Gelegenheit, diese Lieder untersuchen zu können; sie bilden den bei weitem interessantesten Teil des wertvollen Materials, das die Seligmann-Expedition gesammelt hat, und das in „The Veddas" (Cambridge University Press, 1911) niedergelegt ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0439

ebenso wie die Terzen, die sich in Liedern dieser Gruppe finden, der Addierung zweier oder mehrerer kleinerer Intervalle zu verdanken.

Die Hauptunterschiede, die zwischen der Malu- und Wedda-Musik bestehen, lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen:

Malu-Musik	Wedda-Musik
1. Großer Umfang, häufig eine Oktave übersteigend.	1. Der Umfang ist gewöhnlich auf ein oder zwei Ganztöne beschränkt.
2. Bedeutung der Anfangsnote.	2. Bedeutung der Schlußnote.
3. Häufiger Gebrauch von Oktaven, Quinten und Quarten als Intervalle; Terzen kommen nie vor.	3. Quinten und Oktaven kommen nicht vor. Terzen und Quarten nur als Tondistanzen gebräuchlich.
4. Häufiger Gebrauch des Portamento für Oktaven, Quinten und Quarten.	4. Intervall-Stufen ohne Portamento.
5. Diffuser und rezitativer Charakter mit dem Gebrauch von Phrasen in verschiedenen Tonlagen.	5. Klarer rhythmischer Charakter mit einer weniger entwickelten Differenzierung in Phrasen.[1])

Die Weddas haben, wie wir gesehen, in ihrer Musik eine Stufe erreicht, wo diese aus drei Noten, von denen die tiefste die Hauptnote bildet, besteht, wozu eine vierte Note, gewöhnlich einen halben Ton tiefer, hinzugefügt werden kann; die höchste und tiefste der vier Noten bilden ein Intervall von ungefähr einer Terz oder Quarte. Im ganzen denken die Weddas in kleinen Distanzen, während die Malu-Lieder anfangen, sich auch der Intervalle, d. h. der Oktaven, Quinten und Quarten zu bedienen. Daß das Bewußtsein der Tondistanzen von dem der konsonanten Intervalle verschieden ist, ist durch die kürzlich ausgeführten Experimente von Révész mit seinem Freunde Paul von Liebermann bewiesen worden, der infolge seiner musikalischen Bildung und der Gabe des absoluten Tonhöhe-Bewußtseins sich besonders gut für die Untersuchung eignete. Infolge einer Gehörstörung wurde die Note c_1 nicht wie gewöhnlich gehört, so daß, wenn c_0 und c_1 nacheinander angeschlagen wurden, die Versuchsperson das Intervall für eine Quarte hielt; d. h. c_1 machte ihm den Eindruck von g. Trotzdem bestand er darauf, daß die Distanz zwischen c_0 und c_1 größer als eine Quarte erscheine und vielleicht eine große Septime oder Oktave sei. In dieser Weise veränderte sich sein direktes Bewußtsein des Intervalls, während sein Bewußtsein der Tondistanz normal blieb.

[1]) Eine Quinte findet sich in einem Liede, ist aber unrein und tot, d. h. sie wird durch das Intervall gebildet, das zwischen dem Ende eines und dem Anfang des folgenden Satzes liegt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0440

Es ist bisher angenommen worden, daß primitive Völker sukzessive Tonintervalle wie Oktaven, Quinten und Quarten nur hätten anwenden können, nachdem sie sie tatsächlich gleichzeitig (consonantes) gehört hätten. Indessen singen die Eingeborenen der Murray-Inseln immer unisono; und selbst wenn sie, wie Stumpf annimmt, nicht immer ganz im Takt gesungen hätten, wäre es dennoch, nach dem Charakter der primitiveren Beispiele der Malu-Musik zu schließen, unwahrscheinlich, daß durch Zufall Quinten- und Quarten-Zusammenklänge hätten vorkommen können. In der Tat halte ich nach einer genauen Untersuchung der Malu-Musik es für über allem Zweifel erhaben, daß die darin gebrauchten Oktaven-, Quinten- und Quarten-Intervalle ganz unabhängig von den Verschmelzungswirkungen solcher Zusammenklänge entstanden sind. Es scheint unbestreitbar zu sein, daß der Gebrauch dieser Intervalle direkt von den bewußten Beziehungen zwischen den beiden sukzessiven Tönen und nicht von der Verschmelzung abhängt, die durch ihr gleichzeitiges Hören ins Bewußtsein tritt. Wie ich schon hervorgehoben habe, spielt das Tonhöhegedächtnis eine bedeutende Rolle, indem es diese Beziehungen fördert, denn die Intervalle werden gewöhnlich unter Bedingungen angewendet, die dem Bewußtwerden der Tonverhältnisse höchst ungünstig sind, d. h. sie erscheinen als Anfang und Ende fast chromatischer Tonleitern oder als Anfang und Ende langsamer Portamentoaufstiege.

In Sarawak, auf Borneo, tritt uns der auf consonante Intervalle gelegte Nachdruck in einer weiteren Entwicklung entgegen. Die Grundlage ihrer Musik scheint die absteigende Quarte gewesen zu sein (vgl. Anhang III). Von den 13 Liedern, die ich in Borneo gesammelt habe, enthalten neun die Kadenz C B G (d. h. sie basieren auf einem Abstieg durch eine Quarte), der manchmal ein höheres D beigefügt wird. Die Note A kommt fast nie vor. Von diesen Noten ist C als Anfangsnote und G als Endnote von Bedeutung, während B zu Zeiten infolge des auf ihr liegenden Akzents hervortritt. Vier der Lieder bestehen fast durchweg oder überhaupt nur aus diesen Noten. In anderen indessen wird eine Chornote in Form eines Bordun eingeführt, der eine Oktave unterhalb der Anfangsnote liegt.

Auf diese Weise finden wir außer den Intervallen C B G das Intervall G C, das von der Solostimme mit den Zwischennoten F E ausgefüllt wird, so daß die Melodie auf der fünfnotigen Skala C B G F E C basiert. Der Bordun wird nicht nur in der Vokal-, sondern auch in der Instrumental-Musik von Sarawak gebraucht. Dieselbe Skala C B G F E C, deren tiefste Note (manchmal auch eine andere) als Bordun benutzt wird, ist auch die des „Keluri". Dies ist ein Instrument, das aus sechs Pfeifen besteht, die in einem Kürbis befestigt sind; der Hals des letzteren dient als Mundstück. Das Keluri wird hier und da auch als Begleitung zu Liedern gebraucht.

Es ist ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wedda- und Malu-Musik einer- und den Liedern von Sarawak andererseits, daß in der ersteren Instrumente, außer der Trommel, fehlen, und daß die Weddas und die Eingeborenen von den Murray-Inseln im Chor immer unisono singen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0441

Die Wedda- und Malu-Musik scheint offenbar durch das Addieren kleiner Tondistanzen entstanden zu sein. Die Malu-Musik mit ihrem Nachdruck auf der Anfangsnote, dem Gebrauch des Portamento und der großen Anzahl addierter Intervalle führt frühzeitig zum Gefühl für Oktaven-, Quinten- und Quarten-Konsonanzen. Hingegen enthält die Wedda-Musik, die die Endnote hervorhebt und sich mit einem, zwei oder höchstens drei Intervallen begnügt, keinen Intervall, der eine Quarte übersteigt. Die Sarawak-Musik scheint gewisse Züge zu zeigen, die auch für die Wedda- und Malu-Musik charakteristisch sind. Wie die Malu-Musik legt sie Nachdruck auf die Anfangsnote; wie die Wedda-Musik beschränkt sie sich zuerst auf einen kleinen Umfang, eine absteigende Quarte. Durch den Einfluß des Bordun wird eine absteigende Quinte nachher hinzugefügt, und diese neue tiefe Oktavnote wird zur Hauptnote. Es scheint, als hätten auf einer früheren Entwicklungsstufe der Sarawak-Musik die großen Quarten- und Quinten-Intervalle den größten Nachdruck erhalten, und daß wenigstens die letzteren später in kleinere Intervalle aufgelöst worden wären.[1]) Wenn es mit dieser Auffassung seine Richtigkeit hat, so haben wir zwei allgemeine Richtungen der Tonleiter-Bildung vor uns: erstens durch die Synthese kleiner „Distanzen" wie bei den Weddas; und zweitens durch die Analyse größerer (konsonanter) „Intervalle" wie in Sarawak. In der Malu-Musik ist die erstere Methode schärfer markiert, aber Oktaven, Quinten und Quarten scheinen doch unabhängig davon entstanden zu sein. In der Keber-Musik und der moderneren Musik der Murray-Inseln läßt sich die Ausfüllung der Quarten und Quinten durch kleinere Intervalle noch erkennen.

Eine Untersuchung der Musik dieser drei Völker macht die folgenden Resultate wahrscheinlich:

1. Unter verschiedenen primitiven Völkern hat sich die Musik von Anfang an in verschiedenen Richtungen entwickelt.

2. Absteigende Intervalle von annähernd ganzen Tönen bilden im allgemeinen das ursprüngliche Material primitivster Musik. Der Grund hierfür dürfte eine interessante Frage für die folgende Diskussion bilden.

3. Größere Intervalle entstehen entweder
   a) durch die Addierung einer Anzahl kleinerer Tondistanzen oder
   b) unabhängig hiervon, auf Grund des Bewußtseins des Verhältnisses zweier sukzessiver Töne; diese beiden Arten der Intervall-Bildung sind entschieden voneinander getrennt.

4. Kleinere Intervalle können durch die Analyse größerer gebildeter Intervalle entstehen.

5. Die Bedeutung der Höhe der Anfangsnote wird frühzeitig durch das absolute Tongedächtnis und später durch die Einführung des eine Oktave

---

[1]) Eine besonders bevorzugte Tondistanz ist die von (ungefähr) 185 cents: G — F, A — G, D — C, E — D, von je 186, 187, 178 und 188 cents.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0442
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

tiefer liegenden Borduns verstärkt. Noch später bildet sich diese Note zur wahren Tonika aus.

6. Der Rhythmus ist keineswegs ein wesentliches Charakteristikum primitiver Melodie, wie der gewöhnlich unrhythmische Charakter der Murray-Inseln-Lieder beweist.

7. In denselben Liedern ist der zur Melodie gesungene Text dem Sänger sehr häufig unverständlich.

8. Während meines Aufenthaltes von fünf Monaten auf den Murray-Inseln ist mir kein einziges Liebeslied bekannt geworden.

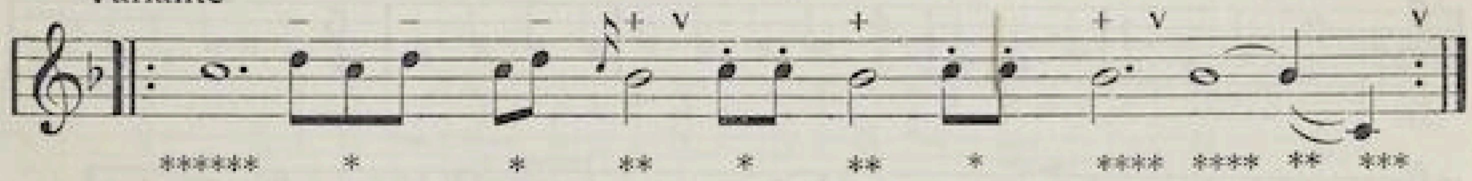
Diese letzten drei Punkte sind von besonderem Interesse im Hinblick auf die angeblichen verschiedenen Quellen der Musik in Tanz, Arbeit, Sprache und Liebe.

I. Malu-Lieder[1])

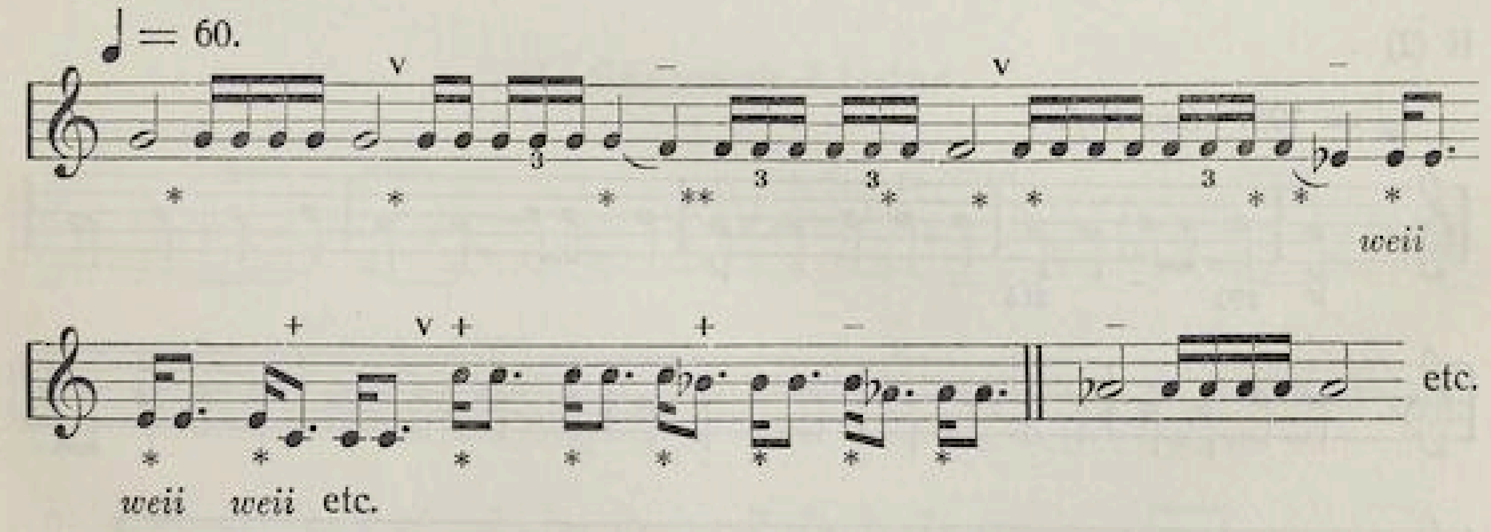
I (1)

I (2)

Variante



I (3)

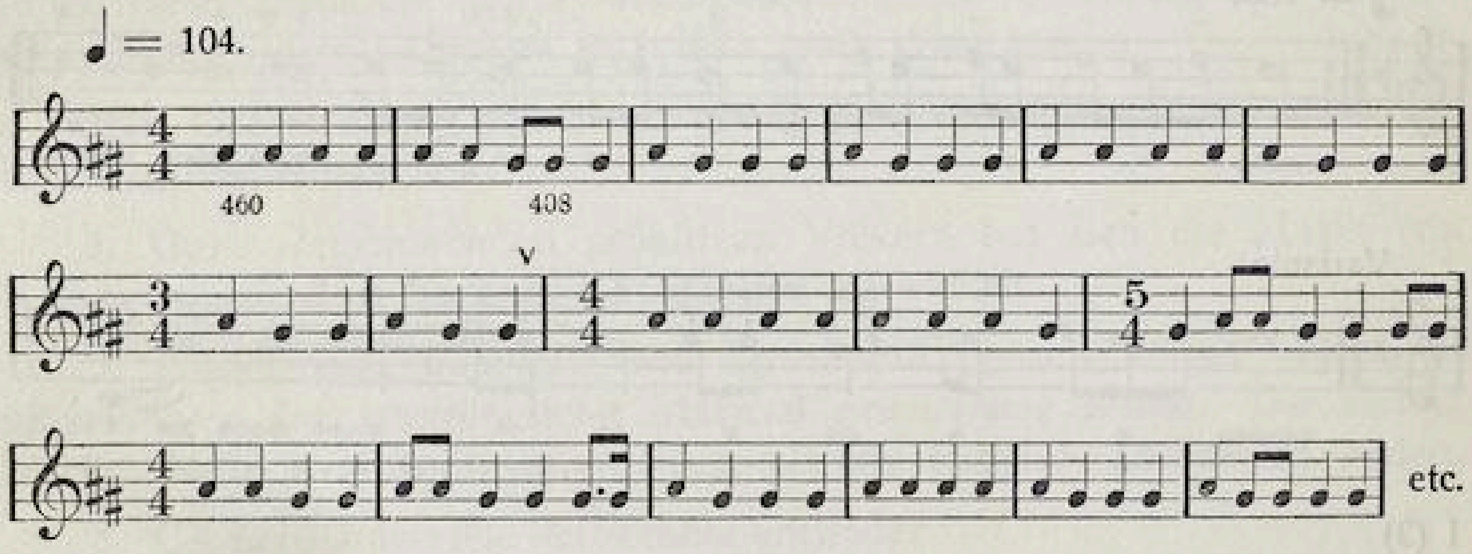


[1]) Die Trommelschläge sind durch * angegeben.

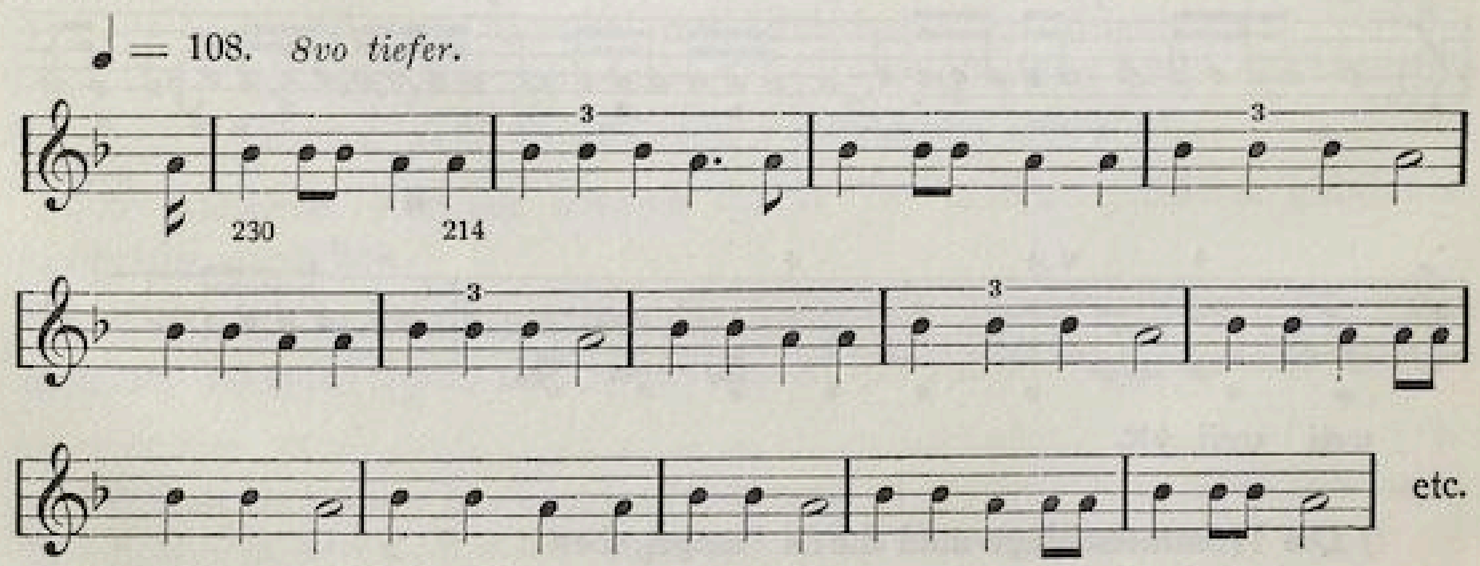
I (4)

II (1)

II. Wedda=Lieder



II (2)

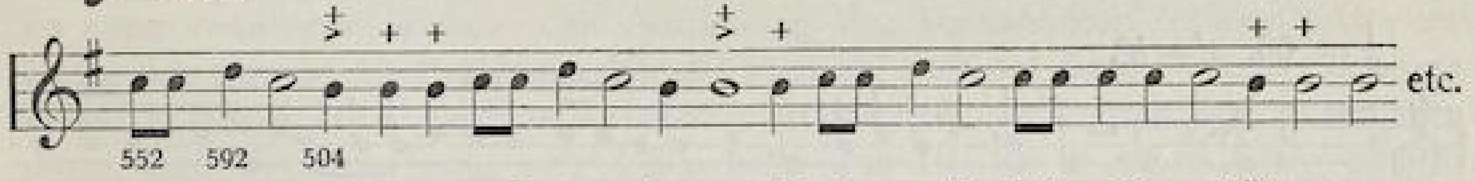


II (3)

♩ = 88. *8vo tiefer.*

II (4)

♩ = 180.



Der zweite Teil vom Gatten in verschiedener Tonhöhe ($h = f'\sharp$) gesungen.

II (5)

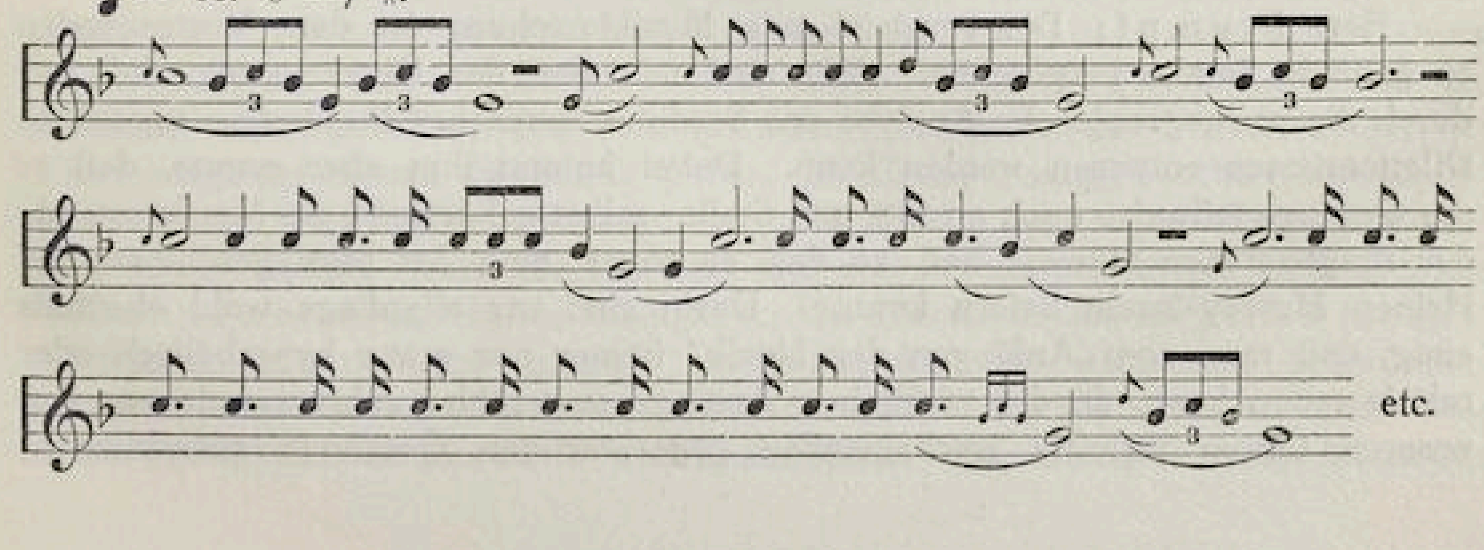
♪ = 208. *8vo tiefer.*

II (6)

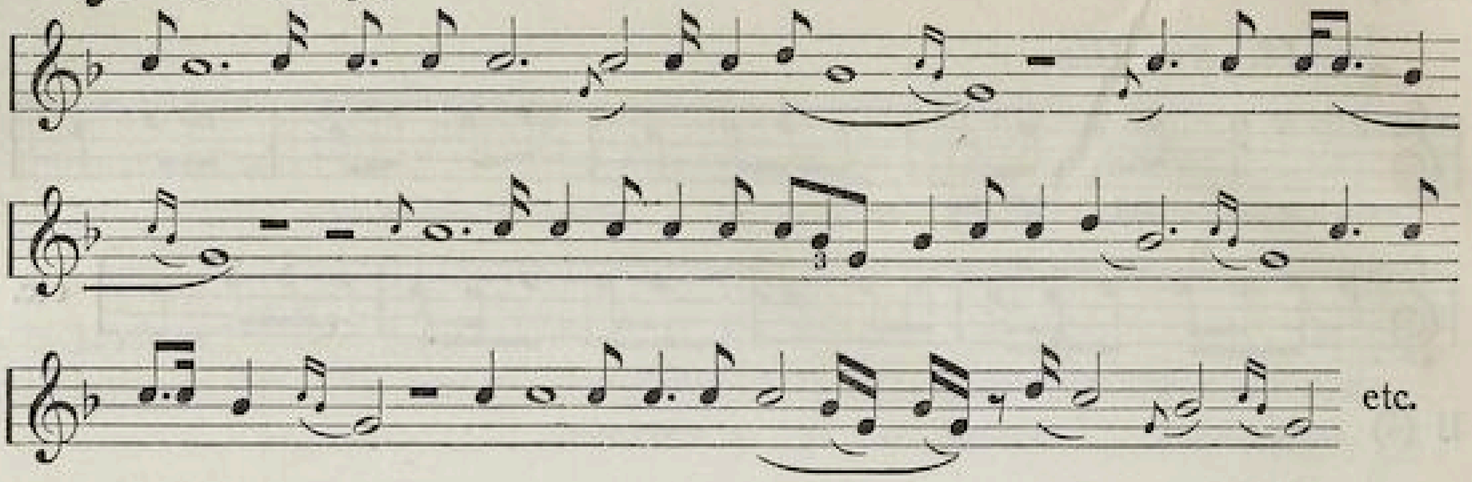
♩ = 96.

III. Sarawak-Lieder

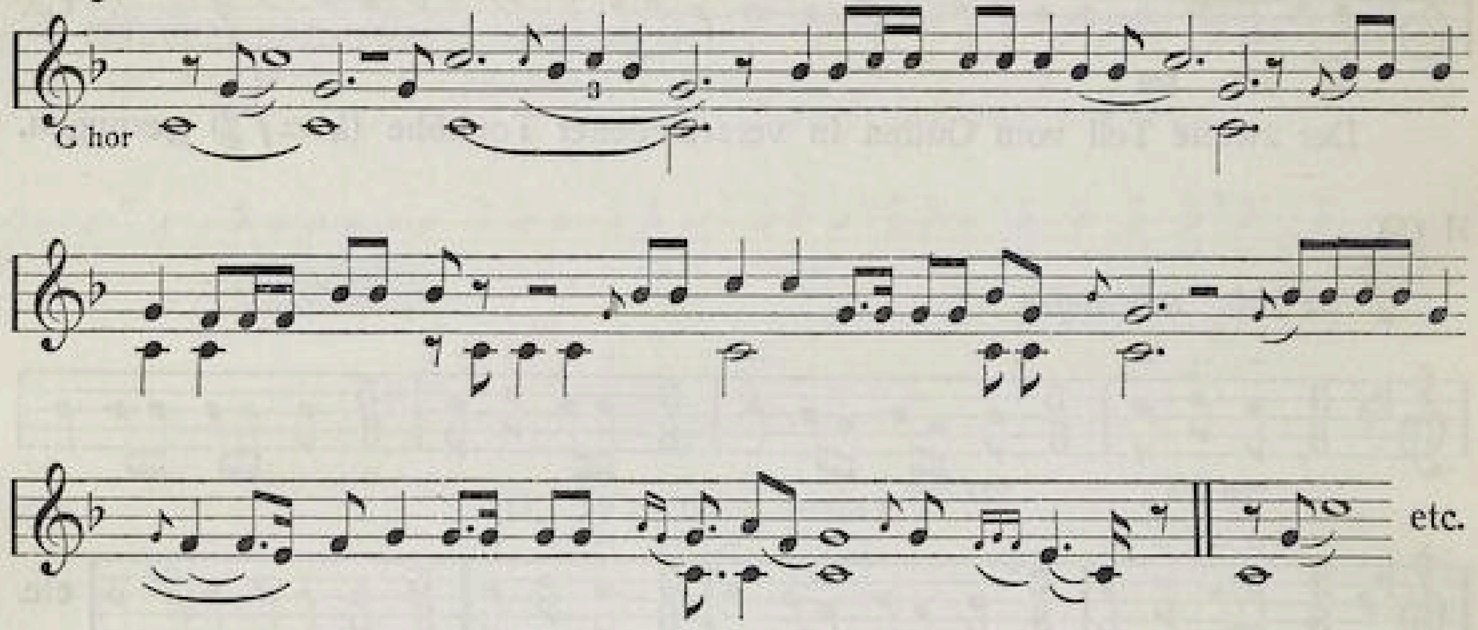
♩ = 66. $c^2 = f'\sharp$.



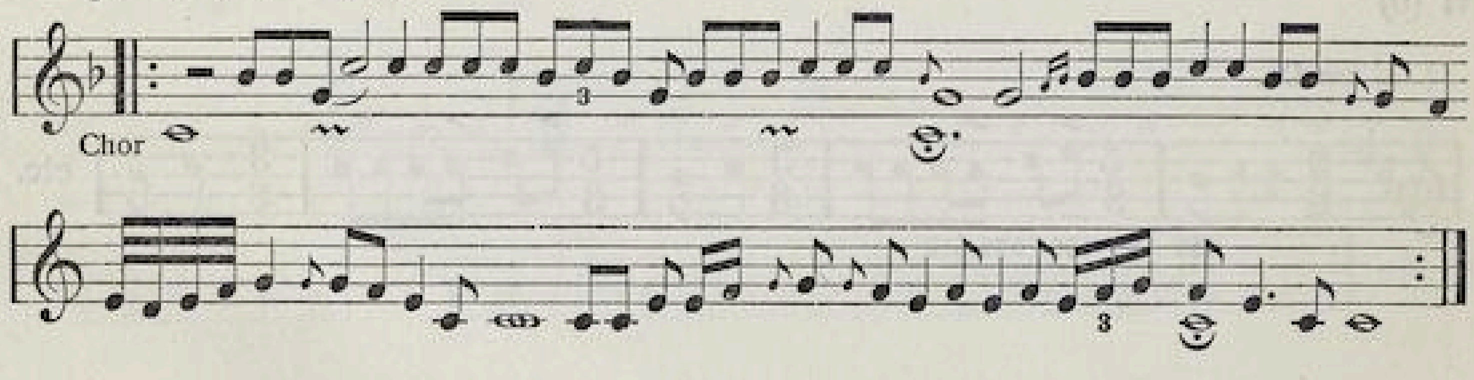
♩ = 92. $c^2 = g'$.



♩ = 66. $c' = h^0$.



♩ = 88. $c' = c'\sharp$.



Diskussion:

Herr Stumpf: Die vergleichende Musikforschung ist dem Vortragenden zu großem Danke verpflichtet. Wir sind mit ihm der Überzeugung, daß nur durch die phonographische Analyse das Studium exotischer Musik dem unexakten Dilettantismus entrissen werden kann. Dabei kommt ihm aber zugute, daß er die Gesänge teilweise auch an Ort und Stelle selbst gehört und die Musikzustände der Eingeborenen studiert hat, so daß er sogar eine Art Musikgeschichte der kleinen Murray-Inseln liefern konnte. Darin sind wir allerdings wohl ebenfalls einig, daß man von „Anfängen der Musik" immer nur etwas hyperbolisch oder relativ reden kann, da die wirklichen Anfänge ungezählte Jahrtausende vor den unseren Ohren primitiv erscheinenden gegenwärtigen Gesängen zurückliegen;

daß es sich also hinsichtlich der Uranfänge nur um Hypothesen handeln kann. Aber das hindert nicht, daß manche Hypothesen als unmöglich, andere als unglaubwürdig, andere als plausibel bezeichnet werden können. Endlich sind wir auch darin einig, daß man von Anfängen in der Mehrzahl reden muß. Nicht bloß insofern, als an mehreren Orten der Erde annähernd gleichzeitig die ersten musikalischen Regungen und Leistungen unter den Menschen auftauchen konnten, sondern auch insofern, als zwei Wurzeln auseinandergehalten werden müssen, die sich zwar weiterhin innig verbanden, aber zunächst und ihrer Natur nach getrennt waren: das Singen kleiner „Tondistanzen", die mit einer gewissen Sicherheit wiedererkannt und wiedererzeugt wurden, und das Erkennen und Hervorbringen konsonanter Intervalle wie Oktave, Quinte. Wie die kleinen Tonabstände gefunden und festgehalten wurden, ist nicht gerade schwer zu sagen, obgleich auch nicht so ganz selbstverständlich. Die Auffindung der konsonanten Intervalle dagegen bleibt das eigentliche Problem. Nimmt man an, daß bei irgendwelchen Gelegenheiten mehrere Töne gleichzeitig produziert wurden, so können die konsonanten durch ihre Verschmelzung aufgefallen sein, was ich für ziemlich leicht denkbar halte. In der bloßen Aufeinanderfolge kann sich bei Klängen mit Obertönen die durch die gemeinsamen Obertöne gegebene Verwandtschaft dem Ohr aufgedrängt haben, was bei der menschlichen Stimme, sobald man hinreichendes Festhalten des Tones voraussetzen darf, möglich wäre, bei Flötenpfeifen hingegen wegen der Schwäche und geringen Zahl ihrer Obertöne recht unwahrscheinlich ist. Es entsteht nun die Frage, ob die „Beziehungen", wie sie der Vortragende voraussetzt, etwa auch zwischen einfachen, obertonlosen oder obertonarmen Klängen stattfinden sollen. Hier scheint mir die Definition solcher Beziehungen bei bloß aufeinanderfolgenden Tönen auf große Schwierigkeiten zu stoßen. Dies wäre also die erste Frage, die ich an den Vortragenden zu richten hätte: was für Beziehungen zwischen den konsonanten Tönen es sein sollen, deren Auffindung zu Oktaven, Quinten, Quarten hingeführt hat.

Die zweite Frage wäre die nach der Rolle, die er dem absoluten Tongedächtnis zuschreibt. Wenn es sich nur darum handelt, daß der primitive Mensch, wenn er von oben nach unten absteigende Motive singt, vom tiefsten Ton sofort wieder zum richtigen Anfangston zurückkehrt, so ist dies psychologisch unschwer zu begreifen. Wichtiger aber scheint mir die Frage, ob er noch nach längerer Zwischenzeit, am folgenden Tage und überhaupt jedesmal beim Singen eines bestimmten Liedes mit demselben Anfangston beginnt, oder ob er auch transponiert. Hat der Vortragende hierüber besondere Erfahrungen gemacht oder Versuche angestellt?

Herr Moser: Ich werde meine Bemerkungen an jene Leitsätze anknüpfen, in die Herr Myers seine Ausführungen hat ausklingen lassen.

Die erste These von Herrn Myers lautete: „Musik hat sich von Anfang an unter verschiedenen Völkern in verschiedenen Richtungen entwickelt". Hier scheint mir in glücklicher Form ein Gedanke ausgesprochen, der von manchen Forschern, die Theorien über die Entstehung der Musik aufgestellt haben, m. E. zu gering geachtet worden ist und sie zu dem Fehler gebracht hat, alle Musik aus einer einzigen Wurzel herleiten zu wollen. Wenn die Tonkunst sich von Anfang an bei den verschiedenen Völkern in sehr divergierende Richtungen hin entwickelt hat, so werden für diese Verschiedenheiten nicht allein rassenpsychologische Momente bestimmend gewesen sein, als vielmehr die aus abweichenden Kulturbedingungen erwachsene Mannigfaltigkeit der Motive des Musizierens. Betrachten Sie die bekannten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0447

Ursprungstheorien: ob Darwin den Trieb zum Singen aus dem Liebeswerben, Demokrit und nach ihm Lukrez aus der Nachahmung von Tierstimmen und Naturgeräuschen, Herder und Spencer aus der Steigerung der Sprachmelodie herleiten wollen, ob man mit Bücher den Arbeitsrhythmus, mit Wallaschek das Obertonblasen, mit Stumpf das Signalrufen als treibende Kraft ansehen will — jede dieser Theorien müßte mit dem Augenblick falsch werden, wo sie behaupten wollte, aus sich heraus jede Musikentwicklung erklären zu können oder auch nur für eine einzelne als ausschließliche Wurzel gelten zu dürfen. Mag ja ein oder das andere Motiv bei diesem oder jenem primitiven Volk zurücktreten oder erst ausnahmsweise spät einsetzen — irgendwie und irgendwann wird es doch zur Wirkung gelangen. Aus diesem Grunde möchte ich die sechste These des Herrn Vortragenden in der vorliegenden Fassung kaum unterschreiben, wenn er sagt: „Rhythmus ist keineswegs ein wesentliches Charakteristikum primitiver Melodie". Es mag ja sein, daß gerade bei den hier behandelten Völkern das Motiv der Rhythmik erst spät (oder zufällig in diesen Fällen noch nicht) sich entwickelt hat. Wenn wir aber bei anderen exotischen Völkern, z. B. bei den Indianern sehen, in welch unglaublicher Verfeinerung sie ihre kunstheiligen Rhythmen sogar in synchronischer Verquickung ausgebildet haben, so möchte ich in diesen Fällen auch einen entsprechend frühen Entwicklungsbeginn der Rhythmik annehmen, der sogar hier den übrigen Keimen als primär vorausgegangen sein mag. Mithin möchte ich vor einer so verallgemeinernden Fassung warnen, wie sie die These darbot.

Wenn ich unterstelle, daß eigentlich in jeder der bekannten Ursprungstheorien ein Körnchen Wahrheit stecke, so ließe sich das wohl besonders an der dritten These des Herrn Vortragenden nachweisen, die da lautet: „Größere Intervalle werden gebildet a) aus der Summe einer Anzahl kleinerer Intervalle, oder b) unabhängig hiervon auf Grund des Bewußtseins der direkten Beziehungen zwischen zwei sich folgenden Tönen; diese zwei Arten der Intervallbildung sind scharf von einander geschieden." Hier möchte ich in der Hauptsache zweierlei Entstehungsmotive als tätig erkennen. Denn wenn wir die Entstehung der großen Intervalle nach der Erkenntnis ihrer direkten Konsonanzbeziehungen historisch erklären wollen, so scheint mir hierfür die Stumpfsche Signaltheorie am meisten einleuchtend zu sein, während für die Ausfüllung dieser „διεστότες" durch kleinere Tonstufen aufsteigende oder absteigende Intervalle mir die Sprachtheorie von Spencer u. a. besonders gut heranziehbar erscheint.

Zum Schluß komme ich auf die zweite These, die da lautet: „Abstiege in ungefähr gleichen Tondistanzen bilden das ursprünglichste Material primitiver Musik." Um das Zustandekommen dieser absteigenden Leitern zu erklären, genügt mir eigentlich keine der vorhandenen Theorien ganz — ergo ist es das Einfachste, wir machen noch eine, aber eine „neue" nur insofern, als sie eigentlich bloß eine Erweiterung der Darwinschen Entstehungshypothese zu sein braucht. Hatte Darwin in der Tendenz, auch die Tonkunst unter das Dach der Selektionstheorie zu bringen, das Liebeswerben zum einzigen treibenden Motiv des Musizierens gemacht, so möchte ich ein solches eher in dem allgemeinen Überschwang der Affekte sehen, der nach Anfang, Lösung und Entspannung drängt und so mit starken Innervationen des natürlichen Tonapparats der menschlichen Stimme einsetzt, um eben durch das Ausströmenlassen der Affekte zum Nachlassen solcher Muskelspannungen zu führen — die Stimme setzt fortissimo auf hohen Tönen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0448

ein und sinkt (lassen Sie jetzt alle anderen Motive formgebend hinzutreten) stufenweise und decrescendierend zur Tiefe. So erklären sich die absteigenden Skalen der primitiven Musik, erklärt sich aber auch der markanteste Formtyp unter den Liedmelodieen fast aller primitiven Völker: jene Stücke, die FF und hoch anfangen, um allmählich in einem tonlosen Gemurmel zu ersterben. Einen Gegentyp hierzu seit vielleicht Urzeiten besitzen wir in der germanischen Musik — Sie können ihn im Gegensatz zu der „Affektlösung" der Exoten etwa als „Affektreizung" bezeichnen: sein Wesen ist Steigerung in Dynamik und Tonhöhe — Sie können diesen Typ in den längsten Instrumentaltänzen des 13. Jahrhunderts und den Tarantellen des 14. ebensogut wahrnehmen, wie in den Arien des Troubadour oder in einer Lisztschen symphonischen Dichtung —; und dieser Antagonismus ist nicht verwunderlich, findet er ja doch seine Parallele in dem Gegensatz exotischer und, sagen wir, europäischer Rhythmik; deren erste durch Monotonie oft lethargische und hypnotische Wirkungen erreichen will, deren zweite durch Gegensätzlichkeit belebend wirken und (wie Goethe sagen würde) „ins Objekt treiben will."

Ich glaube, dieser Gedanke, die primitiven Tonkünste unter dem Gesichtspunkt der Affektenlehre zu betrachten, könnte zu mancherlei interessanten Resultaten führen; allerdings müßte das Material hierfür nicht so spärlich und fast zufällig beigebracht werden, wie es allem Anschein nach bisher geschehen. Vielleicht könnte in den Instruktionen der mit Phonographen ausgestatteten Forschungsreisenden (falls dies noch nicht Usus sein sollte) das Sammeln und Aufzeichnen all jener Beobachtungen empfohlen oder gar verlangt werden, die auf die Art des Musik*machens* bei den Wilden hinzielen. Also Fragen wie: Ist das Singen und Spielen bei den Primitiven *immer* oder bei *gewissen* Zwecken mit heftiger Gemütserregung verbunden, oder nur vom (sagen wir mit Schiller) „Spieltrieb" oder gar bloß durch kühle Utilitätsmomente bestimmt? Auch das Verhältnis des Textes zur Musik dürfte stärker als allgemein üblich betrachtet werden: kommen Tonmalereien bei den vokalen, programmatische Vorwürfe bei den instrumentalen Äußerungen vor, und welcher Art sind diese? Vor allem aber wäre durch Frage- und Antwortspiel (obgleich man da natürlich oft nur auf taube Nüsse stoßen wird) aus den Musizierenden herauszulocken, ob sie, wie das leider immer noch Redensart ist, allezeit bloß „schöne" Musik machen wollen, oder ob nicht vielmehr so manches, was unseren Ohren scheußlich klingt, auch etwa aus Rücksicht auf den Text oder in Hinblick auf den Zweck fetischistischer oder medizinischer Wirkungen von ihnen als schreckenerregend beabsichtigt wird. Abgesehen davon, daß hierdurch der Völkerpsychologie ein wertvolles Material zufließen würde, dessen sie dringend bedarf, da ja selbst die Schwäche solch genialer Werke wie der Wundtschen in der geringen Authentizität der Quellen beruht, kämen wir zur Begründung eines Zweiges primitiver Musikforschung, der auch, wie ich oben zeigte, gute Dienste zur Erklärung gewisser Formen und melodischer Bildungen wird leisten können: zu einer Ästhetik der primitiven Tonkunst oder besser „Tonkünste" — und dieses Ziel wäre wohl des Schweißes der Edlen wert.

Herr *Myers*: Die aufgeworfenen Fragen sind zurzeit noch nicht spruchreif. Es bedarf zu ihrer Beantwortung noch eingehender, grundlegender Forschungen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0449

Alfred Heusz:

Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik im Strophenlied[1])

Man hat bis dahin allgemein angenommen, daß der Komponist von Strophenliedern von der ersten Strophe mit Zugrundelegung der Grundstimmung des ganzen Textes ausgegangen sei, mithin im kompositorischen Sinne die erste Strophe komponiert habe. Es galt dies als derart selbstverständlich, daß gerade wissenschaftliche Ausgaben von Strophenliedern der Melodie vielfach nur die erste Strophe beigaben, da dies zur Erkennung der Struktur der Melodie als völlig ausreichend angesehen wurde, indem ja der Komponist nur die erste Strophe komponiert habe. Es soll hier nicht näher ausgeführt werden, in wieviel Variationen dieser Standpunkt seine Wirkung ausübte und zu welchen Verkennungen des Wesens unzähliger Strophenmelodien er führen mußte. Es mag nur kurz angedeutet werden, aus welchen Ursachen eine durch Jahrhunderte hindurch stillschweigend geübte Praxis der Liedkomponisten im Laufe des letzten Jahrhunderts derart verloren gehen konnte, daß heute selbst die Komponisten von Strophenliedern nichts mehr von ihr wissen, und zwar ebenso wenig wie die Theoretiker des Liedes. Kurz gesagt, handelt es sich bei den früheren Komponisten um eine im Schillerschen Sinne vollkommen naive Erfassung des Objektes, d. h. des betreffenden Textes, die, überaus interessant, von der durchaus sentimentalischen Romantik allmählich aufgegeben und mithin auch bald vergessen worden ist. Es ist dies um so interessanter, als man nun auch die früheren Strophenlieder mit den sentimentalischen Augen der Romantik betrachtete und nicht im geringsten daran dachte, daß sie auf Grund eines ganz anderen Prinzips entstanden waren. Wie wir ja noch lange nicht sagen können, daß wir die außerordentlichen Einflüsse der Romantik auf unsere Musikbetrachtung irgendwie überwunden hätten, im Gegenteil stecken wir noch außerordentlich tief darinnen. Die Betrachtung des früheren Strophenliedes ist hierfür nur einer der vielen Beweise.

Beim früheren Strophenlied handelt es sich nun um eine im Prinzip denkbar einfache, elementare Tatsache: die Komponisten setzen diejenige Strophe oder, in besonderen Fällen, diejenigen Verse von einzelnen Strophen in Musik, die

[1]) Der Vortragende gab Erläuterungen am Klavier.

das Wesen des betreffenden Liedtextes am klarsten und unmittelbarsten zum Ausdruck bringen, was natürlich nicht ausschließt, daß der Gesamtinhalt des Gedichtes unbewußt seine Wirkung ausübte. Das heißt aber so viel, daß nur in einer bedingten, wenn auch immerhin größeren Anzahl von Texten die erste Strophe komponiert sein kann. Die Komponisten treiben also eine Art geistiger Zuchtwahl unter den Strophen, die oft nicht so leicht zu treffen ist und natürlicherweise auch mit der geistigen und seelischen Beschaffenheit des betreffenden Komponisten zusammenhängt, was etwa die allerinteressantesten Einblicke in sein Seelenleben gewährt. Denn er hat unter den oft vielen Strophen freie Auswahl, und es darf schon jetzt gesagt werden, daß die Beschäftigung mit bedeutenden Liedkomponisten, die zugleich bedeutende sonstige Persönlichkeiten sind, auch aus diesem Grunde an Reiz außerordentlich gewinnt, weil man vom rein Künstlerischen unmittelbar ins rein Menschliche hinübergeführt wird. Doch ist dies vorläufig Nebensache.

Dieses einfache, naive Verfahren der Komponisten, glattweg den seelischen Höhepunkt eines Textes zu komponieren, ist denn auch zugleich der Grund, warum sie in ihren Melodien das Wesen des betreffenden Gedichtes so überraschend zum Ausdruck bringen: es besteht die innigste, unmittelbarste Wechselwirkung zwischen den textlich ausdrucksvollsten Versen und der durch sie hervorgerufenen Musik, eine Wechselwirkung, die auf der natürlichen Basis menschlich-künstlerischen Erlebens steht. Dies im einzelnen zu verfolgen, ist nicht nur für die Ästhetik des Strophenliedes, sondern auch der Musik überhaupt von großer Wichtigkeit, was aber auch nur andeutungsweise auszuführen hier keine Gelegenheit ist; denn es soll sich einzig darum handeln, mit dem Verfahren der Komponisten bekannt zu machen.

Wenn ich noch hinzufüge, daß das Verfahren der früheren Komponisten als solches für mich nicht überraschend war, weil es mir nur auf einem Gebiete dasselbe zeigte, was ich auf anderen, viel schwieriger zu behandelnden Gebieten schon längere Zeit erkannt hatte, so glaube ich für eine erste Anzeige alles gesagt zu haben, was zur Sache gehört. Ich entdeckte den Zusammenhang intuitiv bei einem Liede von Schubert, der 1815 komponierten „Mondnacht" (Siehe, wie die Mondesstrahlen), machte sofort Proben bei anderen Strophenliedern Schuberts, hielt das Verfahren zunächst für eine Spezialerfindung Schuberts, sah dann aber sehr bald, daß es seit vielen Jahrhunderten geübt worden ist, und zwar auch von früheren italienischen und französischen Komponisten, was denn auch den kategorischen Schluß zuläßt, es sei geübt worden, solange es überhaupt Strophenlieder gibt. Denn es liegt durchaus im Wesen des naiven, natürlichen Menschen begründet, daß er von derjenigen Strophe den Ausgang nimmt, die ihn seelisch am stärksten berührt oder, auf einer höheren künstlerischen Bewußtseinsstufe, die ihn zugleich auch künstlerisch am meisten anregt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0451

Die auf dem Kongreß gemachten Ausführungen hatten in erster Linie Demonstrationszwecke unter dem Gesichtspunkt, das Verfahren an zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten zu zeigen, um nicht etwa den Anschein aufkommen zu lassen, es handle sich um vereinzelte Vorkommnisse. Indessen reichte die Zeit nicht, um auch Schubert, der gerade auch als Strophenkomponist einen Höhepunkt in der Geschichte des neueren Liedes bedeutet, mit einigen Beispielen als einen ebenso scharfen wie feinsinnigen Vertreter des Prinzips vorzustellen. Da Schubert aber ein besonderes Allgemeininteresse hat und seine Lieder jedermann ohne weiteres zugänglich sind, so daß dadurch auch jedem die Kontrolle ermöglicht wird, möchte ich an dieser Stelle gerade das Beispiel geben, an dem mir das Verfahren urplötzlich klar wurde. Als gewissermaßen primitives Beispiel zog ich in den mündlichen Ausführungen zunächst das Volkslied: Freude, schöner Götterfunken, heran, schon deshalb, weil gerade dieses Lied unter der Kritik zu leiden gehabt hat, indem ihm sozusagen jeder moderne Musiker — unter ihnen auch R. Wagner, der ebenfalls von dem früheren Verfahren bereits nichts mehr wußte — einen Fußtritt geben zu können glaubte. Hatte man doch ein denkbar klassisches Vorbild für die Komposition der Schillerschen Ode in Beethovens Komposition, wobei man auch daran nicht dachte, daß Strophenlied und durchkomponierte Form ganz verschieden bewertet werden wollen. Indessen ist zu bemerken, daß auch z. B. Schubert die erste Strophe in seiner Komposition der Ode komponiert hat, wie dies auch andere Komponisten getan haben mögen. Es wäre dies interessant zu wissen, da keine dieser Melodien, auch die Schuberts nicht, bekannt, d. h. ein wirklich schlagendes Lied geworden ist, und daran hat der eventuelle Ausgangspunkt von der ersten Strophe wohl sicherlich erheblichen Anteil.[1]) Denn die erste Strophe mit ihrer zu reichen und begrifflichen

---

[1]) Max Friedländer teilt in seiner überaus stoffreichen Geschichte des deutschen Liedes im II. Band S. 580 die Melodie von C. G. Körner, Schillers Freund, mit, die er unter aller Kritik findet. Die Komposition ist nun sicher kein Heldenstück, aber wenigstens von der Göttin der Vernunft ist sie nicht verlassen, wie man auf Grund der ersten Strophe allerdings annehmen müßte. Körner hat, wie sich herausfinden läßt, eine Kombination der letzten und sechsten Strophe komponiert, nämlich:

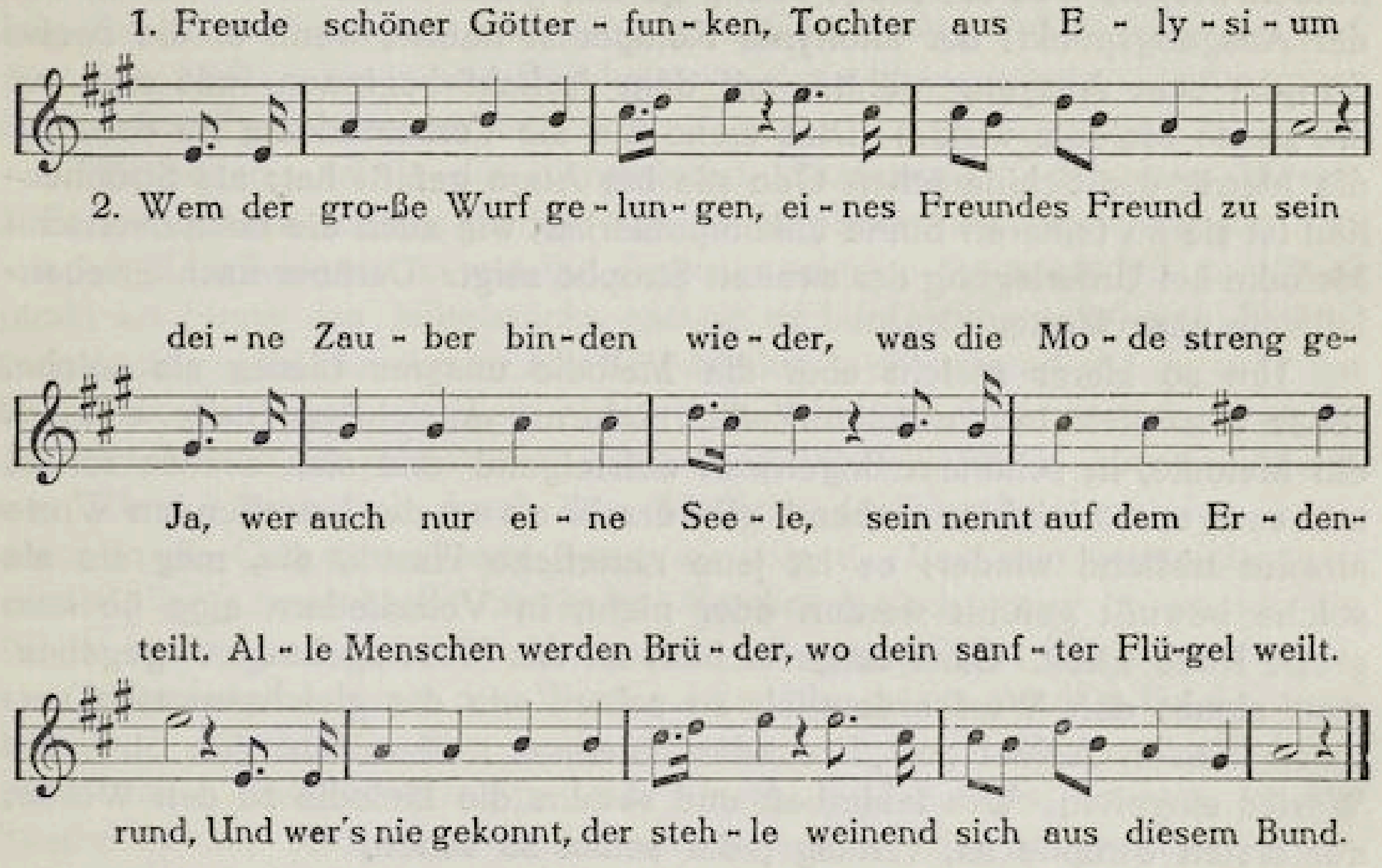
8. Festen Mut in schwerem Leiden, Hilfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden, Wahrheit gegen Freund und Feind.

6. Groll und Rache sei vergessen, Unserm Todfeind sei verziehn;
Keine Träne soll ihn pressen, Keine Reue nage ihn.

Diese ernsten Worte haben den sehr gehaltenen Charakter der Melodie bestimmt, wie es übrigens nicht ferne liegt, daß Schiller selbst diese sehr sinnige, wenn im Hinblick auf den Gesamtcharakter auch einseitige Auswahl getroffen hat. Vor allem wird man schnell erkennen, woher der schwere, meistersingermäßige Anfang rührt. Indessen ist es nicht ausgeschlossen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0452

Sprache ist durchaus nicht etwa „musikgünstig", was auch Beethoven scharf genug empfand; seine Melodie würde in bezug auf ihren Ausdruck auch eine ganz besondere Erklärung erfordern, was aber nicht hierher gehört. Der anonyme Komponist des „Volksliedes" hat nun die zweite Strophe: Wem der große Wurf gelungen, komponiert, wie sich leicht nachweisen läßt. Die Wahl dieser Strophe ist vom geistigen Standpunkt unbedingt glücklich zu nennen, denn diese Strophe faßt das Wesen der Freude in den nächstliegenden und allgemein als triebkräftigst empfundenen Begriffen zusammen. Ich gebe die Melodie mit ihrem eigentlichen Text, sie auf Grund dieses kurz erläuternd:



Man hat sich vor allem klar zu machen, daß Schiller gerade im musikalischen Sinne mit der Metrik der Ode frei umgeht, sofern vor allem zwei Grund-Metren zu unterscheiden sind, nämlich — im musikalischen Sinne —

---

daß man einen derart bedeutenden und hochstehenden Mann wie Körner auch jetzt noch lieber für einen Tollhäusler erklärt als daß man ihn eine andere als die erste Strophe komponieren ließ. Die Betonungen, wie sie auf Grund der ersten Strophe vorkommen, könnten wirklich nur einem Irrsinnigen passieren und haben mit musikalischem Dilettantismus nichts zu tun. Unzählige Komponisten, und unter ihnen die bedeutendsten, wären in diesem Fall ebenfalls Dilettanten. Nebenbei sei noch bemerkt, daß das Lied insofern f a l s c h notiert ist, als es nicht aus dem $^2/_4$-, sondern dem $^4/_4$-Takte (mit Auftakt) geht, wodurch der Aufbau der Melodie, der in Ordnung ist, klar und verständlich wird. Daß in anderer Beziehung Dilettantismen vorkommen, betone ich ebenfalls. Taktfehler dieser Art sind aber selbst bedeutenden Komponisten unterlaufen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0453

solche mit Niederschlag und Auftakt. Die meisten Strophen haben ersteren zu Beginn, innerhalb derselben findet ein für den Musiker eigentlich gar nicht mitzumachender Wechsel statt, wie selbst Beethovens Komposition zeigt. Unser Lied gehört insofern zu den einfachen Liedern, als es den einmal auf Grund der zweiten, mit Auftakt-Bedeutung versehenen Strophe angeschlagenen „Rhythmus" beibehält, somit auch dort, wo die Thesis stärkere Berechtigung hätte, nämlich bei den Worten: Ja, wer auch nur eine Seele sein nennt auf dem Erdenrund. Auch diese Worte gibt unser Lied natürlich mit Auftakten, ähnlich — nur umgekehrt — wie Beethoven die Worte: Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum, sowie die folgenden, im Anschluß an sein gewähltes Thesis-Prinzip als: Déine Zauber bínden wieder, Wás die Mode stréng geteilt, gibt. Entscheidend ist immer der Ausgangspunkt; der anonyme Komponist mußte, wenn er die zweite Strophe zum Ausgang wählte, mit dem Auftakt beginnen, was nun auf die ganze Melodie wirkt.[1]) Dies diene nur als Vorbemerkung für den, der die Metrik der Schillerschen Ode nie ins Auge gefaßt hat; als Strophenlied ist sie im feineren Sinne unkomponierbar, wie auch die Beethovensche Melodie bei Unterlegung der zweiten Strophe zeigt. Darüber nachher ebenfalls ein paar Worte.

Um so klarer spricht aber die Melodie unseres Liedes als solche. Jedes Wort steht in den ersten Zeilen nicht nur an richtiger Stelle, sondern die Melodie, in schönem Bogenwurf aufsteigend und sich ebenso schön, und zwar etwas leichter senkend, gibt das W e s e n der betreffenden Worte absolut treffend wieder; es ist jene natürliche Plastik, die, mag sie als solche bewußt gefühlt werden oder nicht, in Volksliedern eine überaus große Rolle spielt. Ganz ausgezeichnet ist das Wort „gelungen" gegeben, man glaubt den Wurf ordentlich zu sehen, wie die gleichsam sich verschränkenden Achtel auf „Freundes" überaus treffend auf den Sinn des Wortes eingehen. Wie fehlerhaft und sinnlos die Melodie zu den Worten der ersten Strophe ist, vermag jeder selbst zu sehen.

Der zweite Teil ist textlich eine große Steigerung: Wer auch nur eine einzige Seele auf der ganzen Welt sein eigen nennt — diese große Vorstellung hat die außerordentlich treibende, mit größter Bestimmtheit in die Dominante modulierende Melodiebildung gezeitigt, der Ton e steht so hoch da, als könnte man von ihm gleichsam die ganze Welt überblicken. Man vergleiche zunächst einmal zur Kontrolle unsere Stelle mit der analogen, auf Grund der Worte der ersten Strophe entstandenen Melodie von Beethoven. Dieser senkt hier sogar die Melodie, er fühlt die analogen Worte: Deine Zauber binden wieder usw. nicht etwa als Steigerung des Eingangs, sondern als Abschwächung, was natürlich ganz richtig ist. Unser anonymer Liedkomponist „funktionierte" auf Grund von Steigerungsworten nach der

[1]) Beethoven läßt die zweite Strophe auf die Melodie der ersten Strophe singen, was natürlich ebenfalls zu unrichtigen Betonungen führen mußte: „éines Freundes Freúnd zu sein", oder: „Únd wer's nie gekónnt, der stehle", ist unter allen Umständen unrichtig.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0454

anderen Seite hin, seine Melodie steigert sich, und zwar sehr glücklich, so daß in der Mitte ein Höhepunkt eintritt, der nicht zum wenigsten einer der Gründe gewesen ist, die Melodie so beliebt zu machen.

Wenn nun für die plötzlich sich abschwächenden Worte: „Der stehle weinend sich aus diesem Bund", die Anfangsmelodie verwendet wird, so resultiert diese Wiederholung nicht etwa aus formalen Gründen, wenn auch die Form A — B — A im Lied bekanntlich sehr häufig vorkommt. Aber sie ist noch weit weniger Regel als etwa die Da-capo-Arie im 18. Jahrhundert. Vom formalen Standpunkt wird auch hier nicht das Geringste erklärt, indem man sich eben mit dem überaus billigen Hinweis abspeist, in anderen Strophenliedern treffe man genau diese Form ebenfalls. Wer aber Formen auf diese Weise erklärt, hat gerade auch das Wesen der Form nicht begriffen, denn Form, losgelöst vom Inhalt, ist immer Schale gewesen und wird dies bleiben bis in alle Ewigkeit, wie denn ebensowenig künstlerischer Inhalt ohne Form denkbar ist.

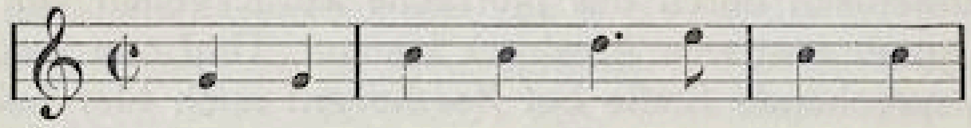
Wir sagen: würde die dichterische Fortsetzung (nach dem Worte: Erdenrund) eine weitere Steigerung im emphatischen Sinne bringen, so wäre das Zurückkommen auf die Anfangsmelodie, die noch keinen Höhepunkt im Sinne des Mittelstücks enthält und infolgedessen keine Steigerungskraft gegenüber diesem besitzt, verkehrt, weil unnatürlich. In unserem Falle, wo aber auch der Text eine starke Abschwächung bringt, wirkt sie denn auch nach der sehr starken Steigerung naturgemäß die Abschwächung, was schon harmonisch durch das plötzliche Zurückgehen von der Dominante in die Grundtonart zum Ausdruck kommt. Und nun vergleiche man wieder die entsprechende Stelle bei Beethoven: auch hier haben wir die Wiederholung des Anfangs, aber gerade mit umgekehrter Wirkung, nämlich als Steigerung. Denn die Worte: Alle Menschen werden Brüder usw. bedeuten gegenüber den vorhergehenden, von Beethoven schwächer gegebenen, eine Steigerung, und einzig aus diesem Grunde konnte Beethoven zur Ausgangsmelodie zurückgreifen. Es ist genau der umgekehrte Prozeß: Beethovens Melodie hat, in strengem Anschluß an die Worte, einen gesenkten Teil B, und folglich wirkt — rein musikalisch, d. h. von den Worten ganz abgesehen — das Zurückkehren nach A als Erhebung, das Volkslied hat aber einen erhöhten Teil B, und folglich wirkt das Zurückkehren nach A als Abschwächung gegenüber dem Teil B. Hätte Beethoven den Teil B erhoben gegeben, wäre aber bei den sich steigernden Worten: Alle Menschen usw. aus lediglich „formalen" Gründen zur Anfangsmelodie zurückgekehrt, so hätte er ebenso verkehrt komponiert, wie wenn unser Volksliedkomponist, sofern die Worte nach „Erdenrund" eine weitere Steigerung gebracht hätten, zur Wiederholung von A geschritten wäre. Beide Melodien, deren Mittelteil in gerade entgegengesetztem Sinne verläuft, sind aber absolut richtig, weil sie auf verschiedene Worte komponiert sind, deren geistiger Verlauf mit dem der Melodie aufs schönste übereinstimmt.

Indem aber Beethoven, worauf ebenfalls noch hingewiesen sei, die zweite Strophe auf die Melodie der ersten Strophe singen läßt, kommen ganz ähnliche „Ungereimtheiten" vor, wie bei unserer Melodie bei

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0455

Zugrundelegung der ersten Strophe. Nicht nur wird der allgemeine Verlauf der Melodie, wie er eben auseinandergesetzt worden ist, umgekehrt, auch falsche einzelne Sinnbetonungen entstehen, wofür als stärkste die scharf hervorgehobene Betonung von „Und" (Und wer's nie gekonnt) gelten kann, mit der Beethoven in der ersten Strophe wuchtig die Wiederholung des Teiles A auf „Alle" (Alle Menschen werden Brüder) eingeleitet hat. Was bei dem einen Komponisten recht ist, muß bei dem anderen billig sein. Beethovens Melodie auf Grund der zweiten Strophe zu erklären, ist genau so unmöglich, wie die Volksliedmelodie auf dem der ersten. Genau genommen, sind in diesem Falle beide Melodien vom Standpunkt ihrer Entstehung aus ebenso verkehrt wie schlechterdings unmöglich.

Da wir uns nun doch etwas länger bei dieser einen Melodie aufgehalten und Beethovens Melodie in einigen Teilen zum Vergleiche herangezogen haben, so möge doch auch noch daran erinnert werden, daß Beethoven selbst die ersten Worte der zweiten Strophe in den Grundzügen komponiert und hier ganz gleich wie der anonyme Komponist den Worten Auftaktbedeutung gegeben hat. Es geschah dies nicht in der neunten Sinfonie, sondern im „Fidelio", der mit den Worten: „Wer ein holdes Weib errungen" schließt, der dritten, mit der ersten Zeile in bezug auf Sinnbetonung genau übereinstimmenden Verszeile unserer zweiten Strophe. Und diese Worte komponiert Beethoven ganz ähnlich wie unser Anonymus:



Ich führe dies deshalb an, weil es heutzutage, wo man mit sogenannten Verstandesgründen das Natürlichste in sein Gegenteil verkehrt, als ganz selbstverständlich gelten kann, daß es Leute geben wird, die da sagen, auch die zweite Strophe müsse unbedingt mit Thesis-Anfang gegeben werden, dieses sei das „Gegebene", weshalb das Volkslied auf alle Fälle „verkehrt" sei. Diese Leute mögen sich dann eben nicht mit dem Anonymus, sondern mit Beethoven abfinden.

Man wird immerhin so viel aus diesen Ausführungen gesehen haben, daß, vom Einzelfall abgesehen, das Verfolgen der Angelegenheit Material zu allerlei neuen Fragen und ihrer Beantwortung gibt. Von größtem Interesse ist es immer, zwei Melodien, denen das gleiche Lied, aber verschiedene Strophen zugrunde liegen, mit einander zu vergleichen. Wer dies in beiden Fällen auf Grund der ersten Strophe getan hat, mußte, so er es mit Verständnis und Unbefangenheit tat, zu dem Resultat kommen, daß in der Tonkunst überhaupt keine Logik herrscht, denn in ihrem Zusammenhang mit den Worten der ersten Strophe ergeben sich derartige Widersprüche, daß man, um nicht zu verzweifeln, einfach die Flinte ins Korn werfen mußte. Wer z. B. die beiden Müllerlieder von Schubert und Zöllner, beides vollendete Melodien, genau mit einander vergleichen würde, und

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0456

zwar eben auf Grund der ersten Strophe, wüßte sich einfach nicht zu helfen; denn er würde sehen, daß Schuberts Melodie voll unbegreiflicher Unsinnigkeiten steckt, mag sie sich auf die erste Strophe auch ganz hübsch singen. Die ganze Strophenlied-Welt steckte voll der ungeheuerlichsten Widersprüche, über die man bis dahin mit mehr oder weniger Eleganz hinwegturnte, sofern man überhaupt die Fähigkeit besaß, eine Strophenmelodie in ihren Grundprinzipien fest und sicher anzufassen. Eine wirkliche Liedmelodie-Forschung existiert auch noch so gut wie gar nicht, und sie konnte nicht existieren, weil — nach meiner Schätzung — weit mehr als der Hälfte der Strophenmelodien nicht die erste Strophe, sondern eine andere Strophe oder Verse verschiedener Strophen zugrunde liegen, so daß man, je ehrlicher und selbständiger man an die Untersuchung herantrat, um so mehr in eine Sackgasse gelangen mußte, aus der es kein Entweichen gab. In neuerer Zeit hat die Musikwissenschaft u. a. auch versucht, die „Rhythmik" in älteren Strophenliedern auf Grund der ersten Strophe mit genauer Berücksichtigung des Sinnes der Worte zu bestimmen, und ist dabei — das sei ohne weiteres gesagt — zu oft geradezu monströsen rhythmischen Verzerrungen der alten Melodien gelangt. In einer Schrift, die über den ganzen Gegenstand vorbereitet wird, sollen gerade auch hierfür Beispiele gegeben werden.

Da es an und für sich ganz gleichgültig ist, an welchen Liedern das Prinzip gezeigt wird und zugleich jeder einzelne Fall eine längere Darlegung erfordert, so beschränke ich mich im folgenden auf das Beispiel von Schubert und gebe noch kurz an, welche Lieder auf dem Kongreß zu einer kurzen Behandlung gekommen sind. Außer: „Freude, schöner Götterfunken" zeigte ich das Prinzip an Luthers Choral: „Ein feste Burg", in dem — selbstverständlich darf diesen Untersuchungen nur die ursprüngliche Fassung der Melodien zugrunde liegen — statt: Der alt' böse Feind, wie ernst er's meint, die Worte: Fragst du, wer der ist; er heißt Jesus Christ, und statt: Groß Macht und viel List sein grausam Rüstung ist, die Worte der letzten Strophe: Laß fahren dahin, sie haben's kein Gewinn, von Luther komponiert sind. Dann an Nicolais: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern", wo die Strophe: Zwingt die Saiten in Cithara, den Text lieh. Ferner in kurzer Aufzählung: H. L. Haslers Lied: Ach Lieb, hier ist das Herze = zweite Strophe. Cupido, Herr der Liebe. Albert (Arien I, 25): Soll ich mein junges Leben: erster Teil erste Strophe, zweiter Teil = Schluß der letzten Strophe. A. Krieger (Arien): Ihr süßen Seelen = dritte Strophe: Die Götter schicken mir nun zu (Schluß: Kombination mit der letzten Strophe). J. A. P. Schulz: 1. Mailied eines Mädchens; komponiert ist: Kommt Gespielen und singet. 2. Pfingstreihen mit der Strophe: Die Hand geklatscht. 3. Der Knabe an ein Veilchen, mit der Strophe: Lotte, mußt du wissen. In Aussicht genommen waren außer Liedern von Schubert noch solche von J. H. Schein, J. S. Bach und P. E. Bach sowie einige Volks- und Studentenlieder.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0457

Hier sei denn also, wie versprochen, noch kurz das Lied „Die Mondnacht" von Schubert analysiert. Der Text der ersten Strophe heißt:

1. Siehe, wie die Mondesstrahlen
Busch und Flur in Silber malen,
Wie das Bächlein rollt und flimmt!
Strahlen regnen, Funken schmettern
Von den sanft geregten Blättern
Und die Tauflur glänzt und glimmt,
Glänzend erdämmern der Berge Gipfel
Glänzend der Pappeln wogende Wipfel.

Der Einfachheit wegen lasse ich die zweite und dritte Strophe aus, nur kurz auf den Inhalt hinweisend. Die zweite Strophe verharrt noch teilweise in Naturstimmungen, führt dann aber zur Schilderung eines entzückten Liebeszustandes, der in der dritten Strophe noch weiter ausgemalt wird, bis dann die vierte und letzte Strophe sich allmählich in gesteigertsten „Tristan"-Worten äußert, nämlich:

4. Eine weiß ich, ach, nur Eine,
Dich nur weiß ich, dich, o Reine,
Die des Herzens Wehmut meint.
Dich umringend, von dir umrungen,
Dich umschlingend, von dir umschlungen,
Gar in Eins mit dir geeint —
Schon, ach, schone den Wonneversunknen.
Himmel und Erde verschwinden dem Trunknen.

Ein moderner Strophen-Komponist wäre diesem Gedicht gegenüber vollständig verloren. Denn die erste Strophe — man lese sie genau — hat mit dem Inhalt des Ganzen noch so gut wie nichts zu tun, da sie kaum den schwülen Untergrund für das Folgende gibt. Der moderne Komponist könnte die „Mondesstrahlen", das „rollende Bächlein", die „glänzende Tauflur" und die „wogenden Wipfel" noch so intensiv fühlen, in diesen Text auf Grund der anderen Strophen noch so viele Empfindungen hineintragen, sich selbst mit narkotischen Mitteln in Emphase versetzen — der Text der ersten Strophe lächelt ihn trotzdem in aller Naturunschuld an. Nicht so der frühere Komponist, hier der junge, achtzehnjährige Schubert. Er faßt den Text dort, wo das Wesen des ganzen Gedichtes am schärfsten und prägnantesten zum Ausdruck gelangt, sein Inneres füllt sich mit seelischen Anregungen aus allen Strophen, die bewußt und unbewußt seine schöpferische Intensität steigern, im buchstäblichen Sinne komponiert er — in diesem Falle —, aber nur eine, und zwar die letzte Strophe. Diese ist noch aus einem besonderen Grunde sehr günstig — da Schubert hier nicht, wie in vielen anderen Strophenliedern, Verse von verschiedenen Strophen zum unmittelbaren Ausgangspunkt nahm —, weil in dieser Strophe die außerordentliche seelische Entwicklung, die das Wesen des ganzen Gedichtes ausmacht, nochmals im Rahmen einer einzigen Strophe zum Ausdruck

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0458

kommt. Der Anfang ist als reine Anbetung gedacht, dann hebt aber das mächtige Gefühlscrescendo an, das in einem ekstatischen Liebestaumel endigt. Diese mächtige Entwicklung kommt nun in dem Liede Schuberts zum außerordentlichen Ausdruck und ist sogar „sichtbar". Das Lied beginnt mit einer gehaltenen Pianomelodie und endigt mit Fortissimo-Triolen, und nicht nur dies, die Grundtonart H-dur wird nach Fis-dur, in die Dominante, getrieben; und so endet recht außergewöhnlich ein Strophenlied in einer anderen, gesteigerten Tonart. Dies der allgemeine Charakter der Melodie, den im einzelnen zu verfolgen eine überaus reizvolle Aufgabe für sich ausmacht, hier aber kaum gestreift werden kann. Der Ausgang von der letzten Strophe zeigt sich nun aber des genauesten in der Fassung der einzelnen Worte an; und einzig dies sei hier wenigstens für die ersten Verszeilen ausgeführt. Hier die Melodie:

Man erkennt sofort, daß diese scharfgemeißelte Melodie nur im angegebenen Sinne phrasiert werden kann. B ist nichts anderes als die um einen Ton gesteigerte Phrase A, während D gegenüber C etwas Neues bringt. Indessen sind für jeden musikalisch Gebildeten in einem solchen Falle keine Erklärungen erforderlich, der wahre Text hat hier, wo der erborgte sich derart ungeschickt der Melodie anpaßt, keinen Anwalt nötig:

Das Lied schließt:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0459

Wer wagt, auch jetzt noch an Pappeln zu denken! Ich möchte weitere Erklärungen vermeiden, denn wer an Hand eines derartigen Liedes den geschilderten Zusammenhang zwischen Text und Musik im früheren Strophenlied nicht einsieht, dem dürfte eigentlich nicht zu helfen sein; für ihn muß dann aber auch die Tonkunst außer allem Zusammenhang mit menschlichem Erleben und menschlichem Geiste stehen, mit welcher Auffassung die neuere Musikästhetik allerdings eine recht bedenklich intime Freundschaft geschlossen hat.

Über die Tragweite des hier aufgedeckten Zusammenhangs zwischen Text und Musik im Strophenlied bin ich mir so weit ganz im klaren. Ich weiß, daß erst hierdurch die Liedforschung auf den Boden gestellt wird, auf dem sie die eigentlich musikalischen Fragen auf diesem Gebiet, die ohne weiteres wegen des Alters und der Bedeutung des Strophenliedes zu musikpsychologischen Erörterungen führen können, mit Sicherheit in Angriff nehmen kann, ein Untergrund, der bis dahin fehlte. Auf welche Weise der allein maßgebende Text herausgefunden werden kann, hängt von der Begabung und der hermeneutischen Schulung des Untersuchenden ab; die Formal-Analyse spielt dabei eine große Rolle. Daß es schwierige Fälle gibt, wird jeder bald sehen, der selbständig zu arbeiten vermag, was denn auch glücklicherweise mittelmäßige Arbeiter ausschließt. Damit ein Beispiel Beweiskraft erhält, hat es auch verschiedene Kriterien zu passieren: ein geistiges, musikalisch-inhaltliches und formales. Zum Schluß kann auch immerhin bemerkt werden, daß meine Person mit der ganzen Sache nicht das Geringste zu tun hat. Nicht mit mir, sondern mit den Komponisten jahrhundertelanger Musikperioden hat man sich auseinanderzusetzen. Nachdem nun einmal das Prinzip, das über kurz oder lang hätte aufgedeckt werden müssen, klar vor uns liegt, wird wenigstens für den, der mit Musik umzugehen vermag, diese Auseinandersetzung nicht so sehr schwierig sich gestalten.

Diskussion:

Herr Hohenemser: Zweifellos hat der Vortragende einen geistvollen und fruchtbaren Gedanken ausgeführt. Aber die Kriterien, nach welchen festgestellt werden soll, ob der Komponist eine andere als die erste Strophe zum Ausgangspunkt wählte und von welchen Strophen oder gar von welchen Zeilen verschiedener Strophen er ausging, sind, wie mir scheint, noch nicht genügend herausgearbeitet. So beweist in dem volkstümlichen Lied „Freude, schöner Götterfunken“ die Rückkehr in den Anfang, wenn sie auch, wie der Vortragende will, dem Vorangegangenen gegenüber eine Abschwächung bedeuten mag, doch nicht, daß dem Komponisten dabei ursprünglich die Zeile „Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus unserm Bund“ vorgeschwebt habe; denn von welcher Strophe er auch ausgehen mochte, auf die Rückkehr in den Anfang wäre er bei der ungeheuren Häufigkeit dieses Verfahrens und bei der Natürlichkeit der Melodie auf alle Fälle gekommen. In dem Choral „Ein feste Burg“ beweist die nieder-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0460

gedrückte Stimmung, welche aus der 7. Melodiezeile sprechen soll, nicht, daß diese Zeile auf die Worte „Laß fahren dahin" komponiert wurde; denn wenn man sich die Stelle harmonisiert denkt, wie man es, da die ganze Melodie zweifellos mit immanenter Harmonie erfunden wurde, tun muß, so spricht aus der nunmehr entstehenden einfachen Kadenz geradezu das Gegenteil einer niedergedrückten Stimmung. Wie bereits angedeutet, stehe ich der These des Vortragenden nicht ablehnend gegenüber, sondern will nur vor der Anwendung willkürlicher Kriterien warnen.

Herr Heusz erklärte, daß er auf diese Ausführungen nichts zu bemerken habe.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0461

Abteilung III und IV

8. Oktober, vormittags 10 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Brandl

Eduard Sievers:

Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik [1]

Herr Professor Max Dessoir hat die Freundlichkeit gehabt, mich zu fragen, ob ich etwa bereit sei, an dieser Stelle einiges über die klanganalytischen Untersuchungen zu berichten, die in neuerer Zeit von philologischer wie von musiktheoretischer Seite aus in Angriff genommen sind. Trotz mancherlei Bedenken (da ich weder Ästhetiker noch Musiker bin) bin ich doch als ein bei diesen Arbeiten Beteiligter schließlich gern auf diesen Vorschlag eingegangen, und zwar um so lieber, als es sich hier um Probleme und Arbeitsmethoden handelt, welche notwendig mündliche Verständigung erheischen. Schriftlich ist über sie überhaupt kaum zu verhandeln, will man nicht Mißverständnis auf Mißverständnis häufen: wie die Erfahrung genugsam erwiesen hat.

Aus derselben Erfahrung schöpfe ich aber auch noch eine andere Lehre. Bloß verstandesmäßige Auseinandersetzungen über die Fragen, die hier in Rede stehen, würden im Rahmen eines Einzelvortrages schwerlich die Hörer zu überzeugen vermögen, daß es sich dabei nicht nur um faßbare, sondern auch um lösbare Probleme handelt. Denn hier entscheidet über „Richtig" und „Falsch" (oder meinetwegen über „Glaubwürdig" und „Unwahrscheinlich") nicht das Räsonnement oder irgendwelche aprioristische Voraussetzung, sondern lediglich die gut kontrollierte persönliche Erfahrung des Einzelnen gegenüber den Klangphänomenen, die seiner Beurteilung dargeboten werden. Und diese Beurteilung ist nicht immer ganz leicht. Sie verlangt auf jeden Fall wiederholte ernstliche Durchprüfung der Phänomene und kostet damit Zeit. Sie setzt aber außerdem bei dem Hörer neben dem (oft genug fehlenden) guten Willen auch noch die Fähigkeit voraus, seine Aufmerksamkeit

[1] Als Versuchspersonen dienten Herr Dr. Kurt Fischer, Frl. K. Meyer, Frl. Ch. Spitz, als Kontrolleure Herr Dr. M. Bauer und Herr P. J. von Kügelgen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0462

von denjenigen Seiten der Klangphänomene abzuziehen, die er bisher an ihnen zu beobachten gewöhnt war, und sie dafür auf andere Seiten zu konzentrieren, für die er in seinem gewohnten System der Klangbeurteilung noch keinen festen Platz hat und die er deshalb auch schwerer erfaßt als das ihm von jeher Geläufige.

Zu diesen Schwierigkeiten allgemeinmenschlicher Art gesellen sich aber weiterhin auch noch solche von mehr individuellem Charakter. Von diesen möchte ich namentlich eine hervorheben. Die Fragen, die hier vorzulegen sind, appellieren in erster Linie an den Klangsinn der Beobachter, und dieser spezifische Klangsinn ist ja bei den verschiedenen Menschen bekanntlich in sehr verschiedenem Grade vorhanden oder ausgebildet und namentlich in keiner Weise an das gebunden, was man musikalische Begabung zu nennen pflegt. Im Gegenteil, man wird oft finden, daß gerade musikalisch hochbegabte Naturen beim Anhören von Klangwerken durch ganz andere Seiten des inneren Erlebnisses derart in Anspruch genommen sind, daß sich gerade der Teil des Klanglichen, um den es sich hier handelt, leicht ihrer Kontrolle entzieht. Jedenfalls aber wird erfahrungsgemäß ein und dieselbe Klangdifferenz (und mit solchen müssen wir vorwiegend arbeiten) von verschiedenen Beobachtern oft ganz verschieden beurteilt, wird nach ihrer persönlichen Veranlagung auch ganz verschieden beurteilt werden müssen. Dem einen mag sie etwa als „grob sinnfällig" erscheinen, während ein anderer sie vielleicht als „eben noch wahrnehmbar" bezeichnet und ein dritter mit gleicher Bestimmtheit das Bestehen eines Unterschiedes überhaupt leugnet.

Unter diesen Umständen scheint es nur einen Weg zum Weiterkommen zu geben, nämlich den, vorläufig einmal von allem Theoretisieren für und wider abzusehen und dafür so lange das Experiment eintreten zu lassen, bis Umfang und Sicherung des gewonnenen Tatsachenmaterials auch einer eingehenden theoretischen Diskussion einigen Erfolg verbürgt. So möchte ich denn auch Ihnen heute im wesentlichen nur eine Reihe von Klangphänomenen zur Einzelbeurteilung vorlegen, in der Hoffnung, daß sich dabei unter uns auch solche Beurteiler finden werden, die, unabhängig von einander, und doch mit hinlänglicher Bestimmtheit, gleichgerichtete positive Urteile abzugeben vermögen und dadurch ihre, vermutlich gar in der Mehrzahl vorhandenen, mehr negativ gerichteten Mithörer veranlassen können, ihrerseits an Stelle des Urteils „nicht vorhanden" einstweilen einmal das mildere Urteil „noch nicht selbst beobachtet" treten zu lassen.

Bei diesen Experimenten, die natürlich nur als veranschaulichende Proben[1]) angesehen werden wollen, muß ich nun Sie

[1]) Auf diesen Passus muß ich besonderes Gewicht legen, weil hernach bei der Debatte (insbesondere seitens Herrn Stumpfs, vergl. unten Seite 468, Anmerkung 1) sich mehrfach die Anschauung geltend zu machen schien, als hätte ich das, was nur zeigen sollte, in welcher Weise ich zu arbeiten pflege, für

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0463

selbst, verehrte Anwesende, bitten, die eigentliche Arbeit selbst zu übernehmen: schon, damit nicht der Verdacht entsteht, als könnte es in meiner Absicht liegen, Sie sozusagen durch ad hoc kolorierte Eigenvorführung in dem mir erwünschten Sinne suggestiv zu beeinflussen. Aus demselben Grunde habe ich es auch vermieden, meinerseits bestimmte Versuchspersonen von erprobter Reaktionsfähigkeit vorher auszuwählen. Ja, selbst die verehrten Herrschaften, welche sich auf meinen indirekt übermittelten Wunsch freundlichst bereit erklärt haben, mich bei dem musikalischen Teil der Experimente als Vortragende zu unterstützen, und denen ich für diese Opferwilligkeit neben dem meinigen gewiß auch Ihrer aller Dank aussprechen darf, würden mir, wenn es nötig wäre, bestätigen können, daß sie bis zur Stunde nicht genauer wissen, was der eigentliche Sinn und Kern der vorzuführenden Experimente ist.

Durch diese Enthaltsamkeit hoffe ich nach Kräften für die Gewinnung objektiver Grundlagen für unsere weiteren Verhandlungen gesorgt zu haben. Aber freilich, indem ich auf die Heranziehung mir bereits als geschult und reaktionskräftig bekannter Helfer verzichte, gerate ich andererseits insofern in eine gewisse Notlage, als es unter diesen Umständen zu einem guten Teil dem Spiel des Zufalls überlassen bleiben muß, ob es mir gelingt, unter Ihnen gerade solche Helfer zu finden, die sich untereinander auf positive Aussagen einigen können. Ich bin deshalb auch ganz darauf gefaßt, daß hier manches mißlingen kann, was mir anderwärts ohne alle Schwierigkeit wiederholt gelungen ist, weil ich dort zufällig auf Versuchspersonen stieß, die gerade für das besondere Experiment, zu dem sie herangezogen wurden, hervorragend beanlagt waren. Im Negativfall muß ich Sie allerdings bitten, mir zu *glauben*, daß ich Ihnen keine Art von Versuchen vorlegen werde, die nicht anderwärts bereits erprobt worden wäre.

Soll ich nun zur Sache selbst übergehen, so muß ich nach dem aufgestellten Programm mich in der Hauptsache darauf beschränken, das, was ich zu sagen habe, in die Form von *Thesen* zusammenzudrängen und das Weitere dem Experiment und der Diskussion zu überlassen. Freilich wird auch das nicht ohne allerhand Vorerinnerungen abzumachen sein.

Von zwei Seiten aus sind die Probleme, die ich heute im Auge habe, vornehmlich in Angriff genommen worden. Einmal begann man die *rhythmisch-melodischen Verhältnisse der menschlichen Rede*, namentlich der gebundenen, genauer als zuvor zu untersuchen (ich darf da u. a. auf eigene ältere Arbeiten von mir zurückverweisen,

---

wissenschaftlich exakte Untersuchungsbeispiele ausgeben wollen. Exakt läßt sich hier vor einem größeren Publikum überhaupt nicht arbeiten, und gerade darum hatte ich auch Herrn Professor Dessoir bei unseren ersten Verhandlungen gebeten, womöglich die Proben nur vor einem ganz beschränkten Kreise ausgesprochener Motoriker vorführen zu dürfen, weil eine größere Zahl stören und sämtliche etwa anwesenden Nichtmotoriker voraussichtlich überall nur mit einem Nein antworten würden.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0464

die neuerdings in einem besonderen Bändchen zusammengedruckt sind),[1]) andererseits das, was man etwa die spezifische Klanggebung nennen kann, und zwar zunächst in der Musik, einschließlich des Gesanges, dann auch wieder in der bloß gesprochenen Rede.

Das Verdienst, für die Klanggebungslehre vollkommen neue Bahnen gebrochen zu haben, gebührt der Münchener Forscherfamilie Rutz, in erster Linie dem schon 1895 verstorbenen Vater Joseph Rutz, als dem eigentlichen Entdecker, in zweiter Linie dessen überlebender Gattin Klara Rutz und ihrem Sohne Ottmar Rutz, welche die Beobachtungen des Gatten und Vaters fortgesetzt und erweitert, dann auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht haben (siehe insbesondere die drei Schriften von O. Rutz, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, München 1908, Sprache, Gesang und Körperhaltung, ebenda 1911, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911).

Will man den Verdiensten der Rutzschen Arbeiten gerecht werden, so wird man gut tun, dabei Beobachtung und Theorie auseinanderzuhalten. Gegen die Theorien, welche Vater und Sohn an das Material beobachteter Tatsachen angeknüpft haben, ist vieles eingewendet worden und wird sich manches mit Fug und Recht einwenden lassen; denn die angeschnittenen Fragen sind längst noch nicht alle spruchreif oder eindeutig zu behandeln. Aber die aufgedeckten Tatsachen selbst scheinen mir von fundamentaler Wichtigkeit zu sein, da sie nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite hin in die verschiedenartigsten Wissenschaftsgebiete einschlagen. Psychologie, Musiklehre und Philologie haben beispielsweise an ihnen gleichermaßen Anteil, und auch die Ästhetik wird an ihnen nicht vorübergehen dürfen, nicht nur, weil es sich hier u. a. um ein Kapitel aus der Formenlehre der Kunst handelt, sondern speziell auch deswegen, weil jene Tatsachen auf die eigentlichen Zusammenhänge zwischen gewissen Verschiedenheiten der ästhetischen Wertung mit gewissen Körperzuständen der urteilenden Beobachter ein helles Licht werfen. —

Die Untersuchungen über Sprachrhythmik und Sprachmelodie einerseits und über spezifische Klanggebung andererseits sind nun zunächst von ganz verschiedenen Seiten aus geführt worden, und ohne daß die Beteiligten auch nur etwas voneinander wußten. Aber die Richtung der Forschung war doch auf beiden Seiten von Haus aus dieselbe, und so sind denn auch beide Seiten in einem gemeinschaftlichen Generalresultat zusammengetroffen, das sich etwa so formulieren läßt:

„Jedes von Menschen erzeugte Klangwerk, einerlei ob Rede oder Musik, ist, unbeschadet aller sonstigen (zumal künstlerischen) Variabilität im einzelnen, doch von gewissen allgemeinen klanglichen Konstanten beherrscht, die für Charakter und Wirkung des Klangwerkes von wesentlicher Bedeutung sind und also sorgfältige Erforschung von seiten aller

[1]) Sievers, Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg 1912.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0465

derer erheischen, welche sich mit dem Studium menschlicher Klangwerke, ihrer Entstehungs- und ihrer Wirkungsweise befassen."

Die hier gemeinten Konstanten werden dem Klangwerk in den meisten Fällen unbewußt aufgeprägt und daher dann bei schriftlicher Fixierung des Klangwerkes auch nicht besonders (jedenfalls meist nicht ausreichend) bezeichnet. Sie sind dann also auch nur auf dem Wege und mit Hilfe interpretativer Reproduktion zu ermitteln. Bei dieser Reproduktion aber kann man entweder mehr unbewußt verfahren (auf dem Wege des instinktiven Einfühlens) oder mehr bewußt, indem man verschiedene Vortragsformen vergleichend einander gegenüberstellt. Im letzteren Falle wird dann im allgemeinen diejenige Vortragsform als die „richtigste" (d. h. die dem Sinne des Autors am nächsten kommende) bezeichnet werden dürfen, welche nach sachkundigem Urteil dem zu erschließenden Inhalt und der zu erschließenden Stimmung des Klangwerkes am gerechtesten wird. Daß (nebenbei bemerkt) dieser Satz sich in einem offenkundigen Zirkel bewegt, darf nichts verschlagen, denn derselbe Mangel haftet ja zwangsweise allen Lösungsversuchen von Problemen an, die mit dem Hilfsmittel der Interpretation arbeiten.

Nun hat man ja gewiß von jeher das Auftreten formaler Konstanten in den Klangwerken beachtet und in Rechnung gestellt: man denke z. B. nur an die Regeln der landläufigen Metrik oder an Begriffe der Musiklehre wie Taktart, Tonart und dergleichen mehr. Aber gerade die Seiten des Klanglichen, die ich hier im Auge habe, sind darüber doch lange Zeit zu kurz gekommen, sei es, weil man die betreffende Erscheinung (wie z. B. die „individuelle Klanggebung") ihrem Wesen und ihren Zusammenhängen nach noch nicht genügend erkannt hatte, sei es, weil man (wie z. B. bei der Melodie der gesprochenen Rede) nicht recht an Konstanz denken mochte, weil dem nach allen Seiten hin variablen Inhalt der Rede eine ebenso allseitig variable Schallform a priori adäquater zu sein schien. Ja, in diesem Zustand leben wir auch heute noch vielfach, und darum gebricht es uns auch so oft noch an der Übung in der Auffassung der erst später beobachteten Konstanten. Es empfiehlt sich daher gerade beim Anfang der Beobachtungen, nicht mit der Analyse des Einheitlichen selbst zu beginnen, sondern von den Störungen der Einheitlichkeit auszugehen, die aus irgend einem Grunde irgendwo auftreten: denn gerade solche Störungen werden (eben als singuläre Abweichungen von der zwar nicht bewußt analysierten, aber doch empfundenen Einheitlichkeit), zumal an den Bruchstellen, meist leichter und sicherer erkannt und eingeschätzt als die Normen selbst, die unter Umständen schon recht komplizierte Gestalten aufweisen können. Zeigt sich dann aber hinterdrein — und das ist eben durchaus das Gewöhnliche —, daß alle in einem Schallwerk nachweisbaren Störungen irgendwie sekundärer Natur sind, so ist damit doch wohl für das Grundwerk der Charakter der Einheitlichkeit unwiderleglich dargetan.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0466

Hierzu nun einige Beispiele, zunächst eines aus dem Gebiete der Sprachmelodik, über die ich u. a. folgenden Spezialsatz aufstelle:

„Alle gesprochene Rede, sei es Poesie, sei es Prosa, weist bestimmte melodische Konstanten auf, die ohne Schädigung des Gesamtcharakters des Redestückes nicht gestört werden können."

Es gibt ja nun aber doch sehr viele Texte, die solche „Störungen" aufweisen, und manchmal in reicher Fülle. Die Störungen verraten sich dann dadurch, daß eine Stelle der Rede (eine Silbe, ein Wort, ein Satzstück, ein Versstück usw.) dem unbefangenen Hörer ‚zu hoch' oder ‚zu tief' klingt, oder dadurch, daß ein Tonschritt als ‚falsch' erscheint, sei es der Richtung nach (als Steigschritt gegen Fallschritt, Steigton gegen Fallton usw. und umgekehrt), sei es der Größe nach, indem sein Intervall wieder als ‚zu groß' oder ‚zu klein', jedenfalls aber als ‚anomal' und eventuell als ‚unbefriedigend' empfunden wird.

Die hier gebrauchten Ausdrücke wie ‚falsch', ‚zu hoch', ‚zu groß' und dergleichen sind dabei natürlich nur gemeint in dem Sinne von ‚abweichend von dem sonst Eingehaltenen': sie sollen also nur Tatsächliches bezeichnen und keinerlei Zensurwerte enthalten. Das ist wohl selbstverständlich. Schwierig aber kann unter Umständen für den einzelnen Beobachter die Feststellung des Tatbestandes selber sein, zumal für den speziell musikalisch veranlagten oder geschulten Hörer. Denn einmal arbeitet die gesprochene Rede verhältnismäßig selten mit den festen Tönen und den bestimmten Intervallen der Musik (sie hat meist Gleittöne, und die Intervallgröße kann den mannigfaltigsten Verschiebungen unterliegen), und andererseits scheint es fast, als beruhe der Gegensatz von ‚höher' und ‚tiefer', den das naive Ohr in der Rede empfindet, nicht allein auf einem Wechsel der Schwingungszahl des Grundtones, sondern als gehe er mit typischen Verschiebungen der Klangfarbe und des relativen Spannungszustandes des Sprachorgans Hand in Hand. Das ‚Höher' in diesem Sinne wäre dann also eine Komplexerscheinung, die sich aus einer Additionswirkung der drei Faktoren, Tonhöhe, größere Helligkeit und größere Spannung zusammensetzt, das ‚Tiefer' wäre in gleichem Sinne ein Produkt von Tonhöhe + größerer Dunkelheit + größerer Entspannung. Für den Beobachter, dessen Ohr diese Komplexwerte nicht auflöst, kann daher die Gesamtwirkung des Komplexes eine recht starke sein, auch in Fällen, wo das analysierende Ohr des anderen (das z. B. die Tonhöhe allein aus dem Komplex aussondert) viel schwächere Eindrücke bekommt. So mag sich die bekannte Tatsache erklären, daß gerade musikalisch veranlagte Personen sprachmelodische Erscheinungen gewöhnlich viel schwerer erfassen als unmusikalische Hörer. Genauer untersucht sind freilich meines Wissens alle diese Fragen noch nicht, und so könnte es bedenklich scheinen, wenn ich hier vorschlage, eventuell

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0467

mit Komplexwerten zu rechnen, statt mit den Einzelwerten, die in den Komplexen stecken, wenn nicht dem Komplex doch wieder eine wenigstens artikulatorische Einheit zugrunde läge, die sich durch einfache Tastversuche objektiv feststellen läßt. Bei jedem ‚höheren' Ton schiebt sich nämlich die Zunge unter zunehmender Spannung mehr nach vorn und oben, als ihr bei gleichem Laut in mittlerer Tonlage zukäme, bei jedem ‚tieferen' Tone sinkt sie entsprechend mehr nach hinten und unten. Wer also das komplexe ‚höher' und ‚tiefer' nicht hört, weil sein Ohr zu fein analysiert, oder wer prinzipiell an der Benutzung des Komplexbegriffs Anstoß nimmt, den bitte ich, bis auf weiteres für ‚höher' und ‚tiefer' die artikulatorische Definition ‚mit höherer bezw. tieferer Zungenstellung usw. gebildet' einzusetzen; dann wird sich über das Tatsächliche leichter eine Einigung erzielen lassen.

Doch nun zu den Störungen selbst, die uns als Führer dienen sollen.

Sie entstehen, allgemein gesprochen, dadurch, daß an Stelle der vom Autor selbst während des Prozesses der Konzeption vorgestellten oder zu Gehör gebrachten Schallmassen in größerem oder geringerem Umfange andere Schallmassen treten, die sich ihrer Umgebung nicht mehr einheitlich einfügen.

Die gewöhnlichste und gröbste Art dieser Störungen (sie soll uns hier der Kürze halber allein beschäftigen) geht auf nachträgliche Änderungen ursprünglicher Wortlaute zurück und beruht darauf, daß der Ändernde die dem Grundtext inhärierenden Melodieformen bei der Änderung nicht gefühlsmäßig erfaßt hat oder sie doch im Augenblick nicht beachtet. So kann er, ohne es zu merken, leicht Wortformen, Wörter oder Wortfolgen einsetzen, die in den alten melodischen Zusammenhang nicht passen und sich demnach durch abweichende Melodieführung als unursprünglich verraten.

Solche Änderungen gehen natürlich sehr oft auf Fremde zurück; sie können aber ebenso gut auch dem ursprünglichen Verfasser des Sprechwerkes selbst zur Last fallen, wenn dieser an seinem eigenen Text korrigiert zu einer Zeit, wo ihm die ihn bei der Konzeption beherrschende melodische Konstante undeutlich geworden oder durch eine andere ersetzt ist.

Klassische Beispiele der letzteren Art liefert namentlich Goethe in großer Fülle. Er ist melodisch so reich und zugleich so wandelbar, daß bei ihm so gut wie jede nachträgliche Korrektur sich melodisch verrät. Man kann das ja ganz bequem kontrollieren, wo uns, wie bei Goethe so oft, ältere und neuere Fassung nebeneinander vorliegen, und wo die Untersuchung stets auf ein und dasselbe Schlußergebnis hinausführt: die Urfassungen sind melodisch einheitlich, die jüngeren aber uneinheitlich. Und gerade weil die Kontrolle hier so leicht und so sicher ist, eignen sich Goethesche Texte besonders gut zur Demonstration, und so möchte ich gerade an solchen Ihnen zu zeigen versuchen, daß Sie selbst auch ohne Kenntnis der ursprünglichen Lesarten imstande sind, ohne große Mühe

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0468

festzustellen, wo der uns geläufige Wortlaut von Endfassungen seiner Gedichte nicht original sein kann und nachweislich nicht original ist, wenn Sie nur an dem heuristischen Prinzip festhalten, daß jede melodische Störung den Sitz einer Änderung anzeigt. Nur über die Ausdehnung einer Änderung kann insofern öfters ein Zweifel bestehen, als auch kleine Änderungen am Text nicht selten auf längere Textstrecken hin melodisch umbildend einwirken.

Für Versuche dieser Art eignen sich am besten Personen, welche nicht zu musikalisch veranlagt und nicht ausgebildete Kunstsprecher, dagegen womöglich Motoriker sind und eine leicht bewegliche, nicht zu tiefe Stimme haben. Ferner sollte man beim Versuch selbst Probestücke von stärkerem Affektgehalt nicht von vornherein ‚deklamieren', sondern zunächst nur in leichtem, ungezwungenem Sprechton geben, damit erst einmal festgestellt werden kann, welche Tonführung der Text an sich (also rein nach seinem sprachlichen Inhalt betrachtet) nach dem dem Leser geläufigen Intonationssystem an die Hand gibt. Man wird deshalb auch gut tun, überhaupt mit Stücken anzufangen, die an sich leichten Sprechton erfordern. Endlich aber möchte ich auch noch darauf aufmerksam machen, daß die Melodiestörungen, die uns heute eigentlich allein angehen sollen, oft auch noch mit anderen Störungen verbunden sind, namentlich mit Verschiebungen der Tempo- und sonstigen natürlichen Zeitverhältnisse, und daß man diese Parallelstörungen bei der Analyse mit Vorteil zur Ergänzung heranziehen kann.

Als Beispiel eines Textes, der beide Arten von Störungen in ausgiebiger Weise vereinigt, obwohl die Varianten selbst gar nicht bedeutend sind, möchte ich Ihnen heute etwa die übliche Fassung von Goethes Gedicht ‚Christel' empfehlen. Werden weitere Proben gewünscht, so bitte ich, diese für die Diskussion zurückstellen zu dürfen, damit die Zeit für die Versuche zur Klanggebungslehre, die notwendig etwas mannigfaltiger sein müssen, nicht zu sehr beschnitten werde. An Material kann ich hier gegebenenfalls noch eine ganze Reihe von Goetheschen Gedichten zur Verfügung stellen, sowie einige beliebige Ausschnitte aus dem Faust, und zwar in je drei Exemplaren: eins für die lesende Versuchsperson, das nur den üblichen Text enthält, ein zweites für eine freundlichst von Ihnen selbst zu bestellende Kontrollperson; in diesem Exemplar sind alle die Stellen unterstrichen, zu denen es ältere Lesarten gibt, damit der Kontrollierende schon beim ersten Lesen der Versuchsperson seine Aufmerksamkeit auf die Stellen konzentrieren kann, wo melodische Abweichungen zu erwarten sind. Das dritte Exemplar endlich enthält die alten Lesarten selbst, deren Wiedereinsetzung jedesmal die melodische Störung des jüngeren Textes belebt.

[Analysiert wurden bei der Probe Strophe 1—3. Dabei wurden die Sitze der tatsächlich von Goethe vorgenommenen Änderungen von verschiedenen Seiten richtig herausgefunden und die melodische Einheitlichkeit des alten Textes gegenüber der Uneinheitlichkeit des neuen auch von einer größeren Anzahl der Anwesenden wahrgenommen.]

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0469

Noch wichtiger als die Konstanz des Melodischen für die Rede ist nun für Rede wie Musik die richtige Klanggebung, d. h. die korrekte und konstante Einstellung auf die spezifischen Klangwerte der Rutzschen Typenlehre.

Dieser Lehre liegt in letzter Instanz die Beobachtung zugrunde, daß beim Sprechen und Singen nicht nur das menschliche Sprachorgan im engeren Sinne in Tätigkeit gesetzt wird, sondern daß auch andere Teile des Körpers, insbesondere des Rumpfmuskelsystems, mitarbeiten. Je nach Ort und Art dieser Mitarbeit klingt dann die Stimme des Redenden oder Singenden verschieden. Mit anderen Worten: jeder spezifischen Einstellung des Rumpfmuskelsystems geht eine spezifische Färbung oder Abtönung der Stimme parallel, die ohne entsprechende Einstellung der Rumpfmuskulatur nicht rein (oder jedenfalls nicht zwanglos) erzeugt werden kann.

Wie dieser Parallelismus zustande kommt, kann und braucht hier nicht untersucht zu werden, da es für unsere Zwecke zunächst nur auf das Tatsächliche ankommt. Dagegen dürften noch einige Worte über das Rutzsche System selbst und dessen Terminologie am Platze sein.

Dieses System unterscheidet zunächst drei große Haupttypen der Klanggebung, die man am besten bloß mit den Nummern I, II und III bezeichnet. Beim Typus I wird der Unterleib vorgewölbt, beim Typus II nach hinten eingezogen, beim dritten Typus findet ein Druck abwärts statt. Innerhalb eines jeden Typus werden sodann eine Reihe von Unterarten und Nuancen unterschieden. So erhält z. B. die Stimme zunächst ‚großes' oder ‚kleines Volumen', je nachdem das Epigastrium nach außen vorgewölbt wird oder nicht; daran reihen sich dann wieder Qualitätsgegensätze, die mit den Namenpaaren kalt und warm, schlicht (oder einfach) und ausgeprägt, lyrisch (dies im Sinne von nichtdramatisch) und dramatisch bezeichnet werden. Zu ihnen kommt aber dann mindestens noch ein weiterer, bei Rutz noch fehlender Gegensatz, der von seinen Entdeckern (Frau Dr. de Jong im Haag und Professor Karl Luick) mit der Bezeichnung dur und moll belegt wurde, unter der, vermutlich durch bestimmte Assoziationen hervorgerufenen, Voraussetzung, daß der an Sprechtexten beobachtete Gegensatz ein Analogon zu dem Dur und Moll der Musik darstelle. In der Hauptsache trifft indessen diese Voraussetzung doch wohl kaum zu, denn der beobachtete Gegensatz findet sich auch im Gesang und in der Instrumentalmusik und kreuzt sich da mit dem des üblichen musikalischen ‚Dur' und ‚Moll'; außerdem entspricht ihm auch wieder ein spezifischer Gegensatz der Muskeleinstellung. Man wird also wohl schließlich andere Namen zu wählen haben; einstweilen werde ich mich in Ermangelung von etwas Besserem hier mit den Ausdrücken pseudodur und pseudomoll begnügen, die etwa einen Gegensatz von ‚schärferer' und ‚milderer' Tongebung anzeigen mögen.

Die zweite Hauptgrundlage der Rutzschen Lehre ist der Satz, daß jedem menschlichen Klangwerk auch seine spezifische Klanggebung in dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0470

eben festgestellten Sinne zukomme, und daß es in keiner anderen Klangart mit voller und reiner Wirkung reproduziert werden könne. Daß das richtig ist, werden, so hoffe ich, nachher unsere Experimente nachweisen. Vorher aber muß ich noch eine Zwischenbemerkung einschieben.

Die Untersuchungen von Joseph Rutz gingen zunächst vom Gesang, also von der menschlichen Stimme, aus, ergaben aber sehr bald gleiche Resultate auch für die gesprochene Rede und die Instrumentalmusik. Und wiederum ergab sich später, daß jene spezifischen Muskelnebenarbeiten nicht nur die Schallerzeugung des Menschen begleiten, sondern jegliche Tätigkeit desselben, mag sie sein, welcher Art sie will. Man kann also schließlich folgenden ganz allgemeinen Satz aufstellen:

Solange der Mensch irgendwie tätig ist (denkt, will, handelt usw.), befindet sich sein Rumpfmuskelsystem in einem mindestens für den vorliegenden Einzelakt spezifischen Spannungszustand, der zugleich die Tätigkeit jedes anderen Muskelsystems und damit auch die Qualität jeder geleisteten Arbeit in ganz spezifischer Weise beeinflußt.

Ebenso aber ist der zweite Rutzsche Satz noch erheblich zu erweitern. Ich stelle in dieser Beziehung die These auf:

Alles, was in der im vorigen Satze bezeichneten Art von einem menschlichen Individuum produziert worden ist, kann von einem anderen Individuum nur dann nach seinem vollen Gehalt aufgenommen und nur dann mit voller und reiner Wirkung reproduziert werden, wenn sich das zweite Individuum auf das Muskelspannungssystem des ersten eingestellt hat. Jede andere Einstellung bildet ein Hemmnis für die Erfassung und stört die Fähigkeit zu ‚richtiger' (d. h. hier ‚das Ursprüngliche genau wiedergebender') Reproduktion."

Im übrigen verhalten sich die einzelnen Menschen bei der Aufnahme und Wiedergabe fremder Leistungen ziemlich verschieden. Ein gewisser Grad von Einstellung erfolgt wohl bei fast allen unbewußt und instinktiv, sobald sie ihre Aufmerksamkeit ernstlich auf das Fremde richten; aber dieser Grad kann so gering sein, daß er sich fast der Beobachtung entzieht. Andererseits gibt es auch wieder Personen mit sehr hochgradigem instinktivem Anpassungsvermögen, namentlich unter den Motorikern, die hier einen großen Vorsprung vor den Akustikern und Optikern haben: insbesondere besitzen sie fast allein die Fähigkeit, ohne mühsame Vorarbeit die verschiedenen Einstellungen und deren Wirkungen bei sich selbst wie bei anderen zu beobachten. Für Nichtmotoriker aber ist die Einarbeitung in das Rutzsche System bisweilen recht schwierig, namentlich wenn ihnen auch noch eine gewisse Skepsis gegenüber dem ganzen Problem konzentrationshemmend in den Weg tritt, eine Skepsis, die freilich wieder gerade bei ihnen um so begreiflicher ist,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0471

je schlechter sie von der Natur im Gegensatz zu den Motorikern in Beziehung auf die Beobachtung eigener Muskelgefühle und die geforderte Wahrnehmung der spezifischen Klangunterschiede ausgerüstet sind.

Es erschien also dringend notwendig, auf Mittel zu sinnen, wie man das Rutzsche System mit möglichst objektiven Kriterien auch denen näher bringen könne, welche nicht in der Lage sind, der Sache ein eingehenderes und längeres Vorstudium zu widmen. Dazu hat sich mir nun ein, wie ich glauben möchte, gangbarer Weg geboten in der Verfolgung gewisser weiterer Beobachtungen, die ich (und dann auch wieder andere) an die Rutzschen Entdeckungen anknüpfen konnten. Diese Beobachtungen zeigten nämlich, daß sich der Satz von der Beeinflussung der handelnden Körperteile durch die spezifische Einstellung der Rumpfmuskulatur auch umkehren läßt, d. h. daß die Rutzschen Einstellungen auch durch willkürliche Bewegungen anderer Körperteile, insonderheit durch die Ausführung gewisser typischer Gesten hervorgerufen oder mindestens erleichtert werden können. Diese Gesten braucht man ferner, das war der nächste Schritt, nicht selbst zu machen, wenn man sich einstellen will; es genügt (namentlich wieder für den Motoriker), sie bei einem anderen zu sehen. Ja, es genügte schließlich schon der Anblick gewisser einfacher mathematischer Liniengebilde (z. B. des von zwei konvergierenden oder divergierenden Linien), um gewisse Wirkungen im Rutzschen Sinne hervorzubringen. Darauf weiterbauend habe ich schließlich, immer im Gedanken an unseren Kongreß, ein System von etwa einem Dutzend Drahtfiguren zusammengestellt, mit deren Hilfe es möglich ist, bei geeigneten (d. h. reaktionsfähigen) Versuchspersonen auf optischem Wege, d. h. durch bloße intensive Fixierung der betreffenden Figuren und ohne irgendwelche begriffliche Erläuterung, so ziemlich jede beliebige Rutzsche Einstellung und damit auch deren Einwirkung auf Aufnahme und Wiedergabe von Klangwerken zu erzwingen.

Die Wirkung dieser meiner Figuren ist in der Suggestionskraft begründet, die ihren Formen als solchen innewohnt. Sie suggerieren nämlich, eben durch diese ihre Formen, gewisse Vorstellungen von Druck und Zug im Raume, und darauf reagieren wieder die einzelnen Teile des Rumpfmuskelsystems durch typische Kontraktionen, die sie automatisch, man möchte fast sagen reflektorisch, ausführen, ohne daß es eines bewußten Willensaktes bedürfte.

Ob freilich in den Formen, die ich Ihnen heute vorlegen kann, schon das erreichbare Optimum der Wirkung gefunden ist, steht noch dahin. Die Erzielung einer starken und präzisen Wirkung hängt oft von scheinbaren Kleinigkeiten ab, und für die Größe der Suggestivreize kommen außer Form und Größe der Figuren selbst, auch noch deren Farbe, vor allem aber ihre Helligkeit und ihr Glanz bezw. der Kontrast zu einer etwaigen Unterlage sehr wesentlich in Betracht. Bisher habe ich hell polierten Messingdraht auf matter dunkler Grundlage am wirksamsten gefunden. Störend ist bei diesem Material nur, daß der Glanz der Figuren, auch wenn sie überlackiert sind, bald an Intensität verliert und schließlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0472

ganz schwindet. Auf die Dauer wird man also wohl auf vergoldete Apparate mit Hochglanzpolitur zurückkommen müssen.

Eine Einzelanalyse der Figuren und ihrer Wirkungen auf die Muskeleinstellung kann natürlich an dieser Stelle nicht gegeben werden, ohne die Reinheit des Experiments zu stören; vielleicht findet sich nachher noch Zeit dazu. Vorläufig also nur noch dieses:

Die Aufgabe der Versuchspersonen besteht darin, ein Schallstück (sei es Rede, sei es Musik) vorzutragen, während sie die vorgelegte Figur oder Figurengruppe möglichst gleichmäßig und mit intensiver Hingabe betrachten. Gut ist es dabei, wenn sie schon vorher einmal die Linienführung der betreffenden Figur oder Figuren in Gedanken (und etwa mit Hand- oder Fingerbewegungen nachhelfend) durchlaufen haben, und zwar so, daß die vorhandenen Spitzen als Zielpunkte der betreffenden Bewegungen angesehen werden. An eine besondere Wirkung der Figuren sollen die Versuchspersonen zunächst möglichst gar nicht denken. Sie sollen sich vielmehr einfach der Stimmung des Augenblicks hingeben, mithin einfach so sprechen, singen, spielen, wie sie es gewohnt sind, bezw. wie es ihnen im Augenblick ohne nähere Prüfung am natürlichsten, am ungezwungensten usw. erscheint; nur natürlich auch ohne bewußten Widerstand gegen die Wirkung der Figuren. Denn hier gilt es ja nicht, zu untersuchen, wie man sich etwa solchem Einfluß entziehen könne, sondern ob er unter geeigneten Umständen überhaupt vorhanden ist.

Die Darbietungen der Versuchspersonen würden sodann der Beurteilung der übrigen Anwesenden zu unterliegen haben. Ich setze wiederum voraus, daß diese Urteile aus früher behandelten Gründen sehr verschieden ausfallen werden, möchte aber gerade deshalb um die Erlaubnis bitten, vorher wenigstens annähernd feststellen zu dürfen, ob sich unter uns überhaupt der eine oder andere findet, der für Reaktion und Urteil besonders prädisponiert ist und demnach besonders geeignet zu sein scheint, bei den in Aussicht genommenen Sprechproben als Versuchsperson zu dienen.

Ich möchte mich dazu in erster Linie eines Versuches bedienen, der freilich ohne nähere Erklärung etwas schwindelhaft aussehen mag, jedenfalls aber ziemlich hohe Anforderungen an die Reaktionsfähigkeit stellt und also vielleicht ganz resultatlos verlaufen wird. Ich werde nämlich, während ich eine Hand in die Höhe halte, entweder an die Verse denken:

Durch diese hohle Gasse muß er kommen:
Es führt kein andrer Weg nach Küßnacht,

oder an die Verse:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Täler, lebet wohl,

und Ihnen dabei die Aufgabe zuschieben, mit Hilfe intensiver Betrachtung meiner Hand festzustellen, an welchen von beiden Texten ich denke. Sie können das eventuell, wenn Sie sich dieselben beiden Texte nacheinander

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0473

innerlich vorsagen und dabei darauf achten, ob die fixierte Hand Sie bei dem einen Text irgendwie stört, bei dem anderen aber nicht. Der Text, zu dem die fixierte Hand am besten ‚paßt', würde dann der sein, an den ich denke.

[Bestimmt wurde von der Kontrollperson das Denken an die Stelle aus der „Jungfrau". Urteile erfolgten nur von einem kleineren Teile der Anwesenden; von diesen lautete die Mehrzahl richtig auf „Jungfrau", die Minderzahl falsch auf „Tell".][1])

Ich darf vielleicht den Versuch in einer etwas gröberen Form wiederholen, indem ich statt meiner Hand einen Winkel entweder in der Form Λ oder in der Form V hochhebe, und mir zu sagen bitte, zu welcher von beiden Formen der eine oder der andere Text besser paßt. Das erwartete Resultat übergebe ich hiermit im voraus unserem Herrn Kontrolleur.

[Resultat: Die Zahl der Urteile und die Leichtigkeit des Urteils schien nicht unerheblich gewachsen zu sein.]

Wir können hiernach nun vielleicht zu einer Reihe spezieller Versuche übergehen.

Zunächst möge der etwaige Einfluß der Rutzschen Einstellungen auf Instrumentalmusik untersucht werden.[2])

Dafür hat Herr Dr. Kurt Fischer freundlichst Probevorträge aus Schubert, Brahms und Liszt zur Verfügung gestellt. Für die Proben selbst genügt natürlich jedesmal ein kurzer Abschnitt des betreffenden Werkes; nur sollte er in sich so weit geschlossen sein, daß der Spieler am Schluß bequem abbrechen kann und ohne sich gewaltsam aus dem Fluß des Ganzen losreißen zu müssen.

Die drei genannten Komponisten repräsentieren die Rutzschen Klangarten ‚I klein, kalt', ‚II klein, kalt' und ‚III klein, warm'. Unsere Aufgabe würde also sein, zu ermitteln, ob es durch Wechsel der ‚klanglichen Vorzeichnung' (d. h. durch die Vorlegung verschiedener Suggestionsfiguren) gelingt, den Spieler dazu zu zwingen, ein und dasselbe Stück mit verschiedener Klanggebung vorzutragen, also z. B. das Schubertstück das eine Mal mit der richtigen Klanggebung

---

[1]) Hierzu, wie zum Folgenden, ist zu bemerken, daß eine zahlenmäßige Abstimmung mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehende Zeit nirgends vorgenommen wurde, alle Angaben also nur auf annähernder Schätzung beruhen.

Durch Zwischenruf machte Herr Stumpf geltend: Die Feststellung der Ergebnisse entspricht nicht den Forderungen, die wir bei psychologischen Experimenten zu stellen pflegen. Für den Fall, daß Folgerungen zu gunsten der vorgetragenen Theorien daraus gezogen werden sollen, würde ich dagegen Einsprache erheben.

[2]) Die Reihenfolge Instrumentalmusik, Gesang, Sprechen war gewählt mit Rücksicht auf die Stärke und Deutlichkeit, mit der die betreffenden Reaktionen einzutreten pflegen, so also daß die Gattung schwächster Reaktion an den Anfang, die Gattung stärkster Reaktion an den Schluß gestellt wurde; letzteres insbesondere auch deswegen, weil auf Sprechproben auch noch manche Nichtmotoriker reagieren, bei denen die Reaktion auf musikalischem Gebiet versagt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0474

Schuberts, das andere Mal mit der u. a. für Brahms oder Liszt charakteristischen, und zwar ohne daß er weiß, welche Klanggebung von ihm verlangt wird. Die prüfenden Hörer aber bitte ich, während des Vortrages ihre Aufmerksamkeit eventuell auf drei verschiedene Fragen zu richten:

1. Ob sie überhaupt einen Unterschied der Klanggebung wahrnehmen?

2. Ob ihnen, bejahendenfalls, die eine oder andere Klanggebung dem vorgetragenen Stücke adäquater zu sein scheint, und welche?

3. Ob ihnen etwa ein Unterschied auch im Grade der inneren Bindung der Noten und Akkorde auffällt, so also, daß das Stück das eine Mal als mehr ‚zusammenhanglos', als ‚leer', das andere Mal als ‚besser gebunden', als ‚inhaltsreicher' und dergleichen mehr erscheint.

Den Herrn Vortragenden selbst bitte ich, während seines Spiels sich um alle diese Dinge nicht zu kümmern, sondern nur die Vorzeichnungsfigur so scharf im Auge zu behalten, wie es ihm möglich ist, und höchstens noch darauf zu achten, ob ein Wechsel der ‚Vorzeichnung' etwa auch auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit des Spieles einen Einfluß hat, kurz gesagt also, ob hier die vorgelegte Figur stört oder nicht.

Ich bitte, mit dem Schubertstück beginnen zu dürfen, und bitte dafür wieder um schriftliche Angabe, in welcher Reihenfolge etwa die drei Klangarten (Schubert, Brahms, Liszt) aufeinander folgen sollen, wenn der Versuch gelingt.

[Das Resultat der (aus Rücksicht auf die Zeit übrigens wesentlich abgekürzten) Proben war im ganzen insofern ziemlich negativ, als nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl der Anwesenden die von dem Vortragenden angekündigten Unterschiede wahrzunehmen und ihrem Charakter nach zu bestimmen vermochten.]

Genaue Parallelen sind nun, wenn die Versuche gelingen, auch beim Gesang zu erwarten. Hier stehen uns durch die Liebenswürdigkeit von Fräulein Kathi Meyer die drei in der Klanggebung durchaus konträren Kompositionen von Mignons Lied ‚Kennst du das Land' durch Schubert, Beethoven und Thomas zur Verfügung (mit den Typen ‚I kalt', ‚II warm' und ‚III warm'), während Fräulein Charlotte Spitz, eventuell im Verein mit Fräulein Meyer, die Güte haben will, Schuberts „Du bist die Ruhe" beizusteuern (wieder Typus ‚I kalt').

Bei den Gesangsversuchen bitte ich die Anwesenden, diesmal u. a. speziell darauf zu achten, ob etwa die Stimme der Vortragenden bei Vorzeichnung falscher Klangart an Leichtigkeit und Reinheit des Ansatzes einbüßt, ob sie z. B. in einem Falle etwa ‚gaumig' oder ‚gepreßt' oder ‚geklemmt' oder, namentlich in den hohen Tönen, ‚grell' oder ‚schneidend' klingt, im anderen (d. h. bei richtiger Vorzeichnung) nicht (alles das ist des öfteren beobachtet worden). Und wiederum möchte ich die verehrten Vortragenden schließlich auch hier um ein Urteil darüber bitten, ob sie etwa bei ‚falscher Vorzeichnung' selbst Schwierigkeiten oder Unbehaglich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0475

keiten irgendwelcher Art (namentlich im Kehlkopf, eventuell auch im Atem) empfinden, die bei ‚richtiger Vorzeichnung' nicht vorhanden sind.

[Es wurde wieder mit Schubert begonnen. Das Resultat war ähnlich wie bei der vorhergehenden Versuchsreihe.]

Es fragt sich weiter, ob die durch das Auge vermittelte Vorzeichnung nicht geradezu stärker sein kann als die innere Vorstellung, die der Vortragende über Adäquatheit der Klanggebung mitbringt. Das ergibt denn als Variation der vorigen Reihe den Versuch, ‚richtig' singen zu ‚wollen' gegen eine als ‚falsch' bekannte Vorzeichnung. Ich möchte also etwa um den Versuch bitten, das Lied „Du bist die Ruhe" im ‚richtigen' Typus (I klein, kalt) vorzutragen, obwohl ich z. B. den tunlichst falschen Typus ‚III groß, warm, dramatisch' vorzeichne; nur bitte ich, dabei die Figuren besonders scharf im Auge behalten zu wollen.

[Kein deutlich entscheidender Effekt. Von weiteren Variationen dieser Versuchsreihe mußte wegen Zeitmangels abgesehen werden, und ebenso mußten alle Sprechversuche entfallen, was der Vortragende (namentlich im Hinblick auf das oben in der Fußnote [2]) zu S. 468 Bemerkte) bedauerte. Er endigte dann mit folgenden Schlußbemerkungen:]

Wir stehen am Ende unserer Versuche. Lassen Sie mich hoffen, daß wenigstens einige von Ihnen aus diesen Versuchen die Überzeugung gewonnen haben, daß die Klangkonstanten, zu deren Erläuterung die Versuche dienen sollten, nicht bloß ein leerer Wahn sind. Aber auf eine sehr wichtige Frage können doch auch unsere heutigen Experimente noch keine Antwort geben, nämlich auf die Frage, wie weit sich die Konstanten jeweilen erstrecken. Darüber kann man natürlich nur auf Grund ausgedehntester und streng planmäßig durchgeführter Schallanalysen überhaupt urteilen. Einiges scheint indessen doch auch hier bereits festzustehen.

So bin ich z. B. mit Rutz der Überzeugung, daß ohne einen ganz besonderen Anlaß (z. B. bewußte oder unbewußte Anlehnung an ein fremdes Vorbild) nicht leicht jemand aus seinem natürlichen Haupttypus I, II oder III herausfallen wird. Dagegen ist Wechsel der Unterart in der Produktion eines und desselben Individuums unter Umständen ganz häufig; nur kann man da wiederum gar keinen allgemeinen Kanon aufstellen. Goethe, vielleicht der melodienreichste aller deutschen Dichter, ist arm an Klangarten. Er kennt überhaupt nur den Gegensatz von Pseudodur und Pseudomoll; sonst bleibt er stets innerhalb des Typus ‚I klein, kalt'. Schiller auf der anderen Seite, der sich an Melodienfülle nicht entfernt mit Goethe messen kann, verfügt innerhalb seines Grundtypus ‚II groß' souverän ebenso über ‚warm' und ‚kalt', wie über ‚lyrisch' und ‚dramatisch', des Gegensatzes jenes ‚dur' und ‚moll' ganz zu geschweigen. Und ganz ähnlich liegt es in der Musik. Wie Rutz gezeigt hat, treten Männer wie etwa J. S. Bach, Schubert, Liszt, Brahms in Beziehung auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0476

geringe Wandelbarkeit ihrer Klanggebung etwa auf die Seite Goethes, während z. B. Beethoven in dieser Beziehung ihren Gegenpol darstellt.

Daß nun diejenigen, welche überhaupt über mehr als eine Klangart verfügen, von Werk zu Werk damit wechseln können und tatsächlich wechseln, bedarf nach den umfänglichen Feststellungen bei Rutz wohl kaum noch eines besonderen Beweises. Aber ein anderes ist es um die beiden Fragen, ob Musik und Rede sich hier in jeder Beziehung gleichstehen oder nicht, und ob auch innerhalb eines einheitlichen Werkes ein Wechsel der Klangart eintreten kann.

Hier scheint mir nun in der Tat eine etwas größere Gebundenheit auf seiten der Musik vorzuliegen. Hier scheint doch im allgemeinen die Konstanz sich auf größere Abschnitte des Gesamtwerkes zu erstrecken und nur bei sonstigen tieferen Gliederungseinschnitten auch ein Wechsel der Klangart eintreten zu können; was darüber hinausgeht, scheint meist auf die Erzielung gewisser Effekte (meist wohl nicht sehr hohen ästhetischen Ranges) hinauszulaufen. Anders aber ist es, wenigstens oft, in der Poesie. Hier findet sich ein Wechsel der Unterarten gar nicht selten auch auf engstem Raum, so von Strophe zu Strophe, oder gar von Strophenteil zu Strophenteil, und dergleichen mehr. Aber wie mannigfaltig auch dieser Wechsel sein mag (besonders Schiller liefert hier wieder vortreffliche Beispiele), er bleibt, soweit ich sehe, immer geregelt, so daß man doch auch hier wieder von einer Konstanz reden kann, wenn man nur eben diesen Wechsel ordnungsgemäß als integrierenden Bestandteil in die Klangdefinition des betreffenden Werkes aufnimmt.

Diskussion:

Herr Marbe gibt seiner Freude Ausdruck über die interessanten Darlegungen von Sievers, hat aber gegenüber den von ihm angewandten Methoden erhebliche Bedenken. Er hält es für unbedingt nötig, daß die Eigentümlichkeiten verschiedener Texte nach einwandfreien psychologischen Methoden eindeutig bestimmt werden, was heutzutage wohl möglich wäre. Auch vermißt er eine zuverlässige statistische Begründung mancher Sieversscher Aufstellungen.

Herr Guttmann: Den methodologischen Bedenken des Herrn Marbe schließe ich mich völlig an. Soweit ich außerdem musikpsychologische und gesangesphysiologische Einwendungen zu machen habe, werde ich diese, da nach dreistündigem Demonstrationsvortrag hier in wenigen Minuten doch nichts von Belang eingewendet werden könnte, in meinem Vortrag „Wissenschaft und Kunst des Gesanges" erörtern.

Herr Tenner[1]): Es ist wohl die natürliche Kehrseite einer so restlosen, begeisterten Hingebung an die Sache, wie wir sie alle heute an dem Herrn Vortragenden bewundern konnten, daß man für nichts Ohr und Auge hat, was abseits von dem einmal vorgezeichneten Wege liegt. So ist eine gewisse

[1]) Aus äußeren Gründen konnten diese Ausführungen nicht vorgetragen werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0477

demagogische Überschätzung jener Einzelfaktoren, an deren Erforschung man arbeitet, ebenso erklärlich wie die Ignorierung anderer, außerhalb der eingefahrenen Gehirnbahnen liegender, die einheitliche Gesamtwirkung eines Kunstwerkes mitbestimmender Faktoren. Volles Verständnis eines Kunstwerkes wird aber — ich berufe mich da auf des Meisters eigene Worte in seinem ersten grundlegenden Vortrag über Rhythmik und Melodik — erst dann erreicht, „wenn wir die Gesamtwirkung zergliedern und jeden Einzelfaktor seinem Werte nach abschätzen lernen, um seine künstlerische Verschlingung mit den übrigen Faktoren zu verfolgen." Nun gibt es, neben den von Professor Sievers untersuchten Einzelfaktoren der Sprachmusik, noch ein weiteres ganz unbeachtet gebliebenes Element, das nicht nur an und für sich bedeutungsvoll, sondern auch in seinen Beziehungen zu den übrigen Elementen von größter Wichtigkeit ist.

Ich will dieses bisher ganz unbeachtete Element, das in hervorragender Weise dazu beiträgt, der Lautform der lebendigen Rede ihren Kunstcharakter zu verleihen, und in unlösbarem Zusammenhange, in inniger Wechselwirkung mit allen anderen Einzelwerten menschlicher Klangwerke steht, zum Unterschiede von dem melodischen als das chromatische Element des gesprochenen Wortes bezeichnen. In einem jüngst in Dessoirs „Zeitschrift für Ästhetik" erschienenen Aufsatz „Über Versmelodie" habe ich es eingehend erörtert und will hier nur kurz andeuten, daß es, ebenso wie die von Rutz nachgewiesenen Klangfarbenwerte, ausschließlich der menschlichen Stimme eigentümlich ist, sich aber dennoch grundsätzlich von diesen unterscheidet. Die Rutzschen Klangfarbenwerte entstehen durch Einstellung und Bewegung der Rumpfmuskeln und die damit verbundene Gestaltung und Veränderung der Resonanzräume unterhalb der Kehle. Sie dienen dem Ausdruck allgemeiner, dauernder Gemütseigentümlichkeiten, dem Ausdruck von Temperament und Gemütsanlage. Die von mir erörterten emotionellen Klangfarbenmodifikationen entstehen dagegen durch Einstellung und Bewegung der Gesichtsmuskeln und die damit verbundene Gestaltung und Veränderung der Resonanzräume oberhalb der Kehle. In ihnen spiegelt sich unser momentaner, vorübergehender Seelenzustand, die Gefühle von Trauer und Freude, von Erwartung und Erfüllung, die so rasch wechseln, wie der mimische Ausdruck von Lust und Leid. Überaus treffend hob Herr Sievers heute hervor, daß es bestimmte psychische Vorgänge sind, die in letzter Instanz hinter den Verschiedenheiten der Muskelspannungen stehen. Ist dies der Fall, dann ist die Erforschung der von Gesichtsmuskelspannungen regierten emotionellen Klangfarbenvarianten dazu berufen, Licht zu bringen in das bisherige tiefe Dunkel der psychologischen Grundlagen menschlicher Klangwerke. Das „Chromatische" vermag den gemeinen Sinn der Worte in unendlich mannigfaltiger Nuancierung, hinauf und hinab, die ganze Skala von Lust zur Unlust entlang, willkürlich zu verändern, ja das gerade Gegenteil dessen auszudrücken, was die Worte selbst, isoliert und aller Nebenbeziehungen entkleidet, logisch bedeuten. In seiner Phonetik schon wies Herr Sievers darauf hin, daß sich Affektunterschiede in erster Linie im Musikalischen der Sprache geltend machen. Ich behaupte nun, daß innerhalb der musikalischen Komplexerscheinung der Sprache das „Chromatische" der eigentliche Träger der Affektunterschiede ist. Und deshalb bildet das Chromatische in der Sprachmusik — analog wie das Melodische in der Tonmusik — das wesentliche und charakteristische Moment der inneren musikalischen Eigenschaften des Wortinhaltes, den ursprünglichen, unmittelbaren, adäquaten Ausdruck feinster Seelenregungen. Im Chromatischen, nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0478

im Melodischen, liegt das einzig wirksame Variationsmittel für den Ausdruck qualitativ verschiedener Stimmungen. Das Chromatische, nicht das Melodische, bringt das möglichst treue Spiegelbild der Gefühlswerte der Dichtung, deren Reproduktion durch den Sprachkünstler unendlich wichtiger ist als die des nebensächlichen logischen Inhalts. Diese Gefühlswerte, wie sie des Dichters Seele im Augenblick intensivster schöpferischer Begeisterung erfüllten, sind im Innern des Worttextes unverlierbar enthalten, menschliche Ewigkeitswerte, die der Dichter in sein Kunstwerk hineingezaubert und hineinversenkt hat. Und da jedem konkreten Gefühl nur eine einzige ihm vollkommen entsprechende Klangfarbenschattierung zukommt, welche sich in gleicher Nuancierung bei demselben Individuum nicht mehr wiederholt, so ist der Dichter, als Erzeuger der Gefühlswerte, gleichzeitig der Komponist der Klangfarbenfolgen, während die Tonhöhenfolgen (d. i. die Melodie) — und darin erlaube ich mir einer grundsätzlichen Anschauung der Sieversschule entgegenzutreten — keineswegs vom Dichter herrühren, sondern von der Individualität des Reproduktors abhängen. Dies hat schon Eggert in seinen „Sprachmelodischen Untersuchungen" auf experimentellem Wege nachgewiesen. Wenn wir bei einem künstlerischen Vortrag von Klärchens Lied aus „Egmont", das sich zu dieser Beobachtung besonders eignet, unsere Aufmerksamkeit auf das Klangfarbenspiel einstellen, das in kaleidoskopischer Buntheit diesem kleinen lyrischen Meisterwerk zu eigen ist, müssen wir bald gewahr werden, wie die volle und reine musikalische Wirkung des Gedichtes ihren Urquell nicht in der Tonhöhen-, sondern in der Klangfarbenbewegung hat. Das kleine Gedicht stellt Klärchens Liebesglück dar, einen aus der innigen Verschmelzung bestimmter Gefühlskontraste erzeugten, ganz konkreten Seelenzustand Klärchens. Und diese Kontraste folgen einander nicht, sie bestehen vielmehr zeitlich nebeneinander: ein Lachen in Tränen, bittere Liebeslust mit süßem Liebesleid, schmerzlichstes Entzücken mit wonnigstem Weh gepaart. Durch das zeitliche Nacheinander von Tonhöhenfolgen ist diese innige unlösbare Verschmelzung, dieses bunte Spiel und Gegenspiel gar nicht wiederzugeben. Erst in den chromatischen Klangfarbenmischungen der menschlichen Stimme kommt es zu voller musikalischer Wirkung. Ich möchte die Tonhöhenfolge den Tönen einer Flöte vergleichen, wo jeder Ton nach dem Einhauchen verschwindet; die Klangfarbenbewegung aber denjenigen einer Harfe, wo jeder Ton nach dem Griffe forthallt, sich dem folgenden Tone beimischt, so daß beide zugleich vernommen werden, bis der erste sich unmerklich verliert. Und sind diese Mischtöne nicht ein treues Spiegelbild unserer Affekte, die, wenn sie schnell hintereinander entstehen, nie rein entstehen, da der frühere noch fortbebt, während der neue hinzukommt?

Die Prüfung und Feststellung des Wirkungswertes des chromatischen Einzelfaktors gibt für den analysierenden Theoretiker ein wichtiges Mittel zum Verständnis der einheitlichen Komplexerscheinung der Erzeugnisse menschlicher Klangwerke ab. Dieses Mittels kann auch die Erforschung der klanglichen Konstanten nicht entraten, wenn sie zu richtigen Endergebnissen kommen soll.

Herr Leyhausen[1]): Ich möchte an die Frage anknüpfen, die der Herr Redner in der Einleitung zu seiner Rektoratsrede[2]) aufwirft: „Wie und wie weit

[1]) Aus äußeren Gründen konnten diese Ausführungen nicht vorgetragen werden.

[2]) Annalen der Naturphilosophie. Herausgeg. v. W. Ostwald. Bd. I. 1902. p. 76 ff.; sowie: E. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien. Heidlbg. 1912 p. 56 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0479

kann eine planmäßige Untersuchung der rhythmisch-melodischen Formen der menschlichen Rede in Sprache und Literatur auch ästhetischen und philologischen Zwecken nutzbar gemacht werden?" Dabei kann uns an diesem Ort die philologische Seite des Problems gleichgültig bleiben.

Ein Text zwingt uns eine Melodie auf, natürlich die, welche wir bei seiner Lektüre heraus- bezw. hineinlesen; ein ausdruckspsychologisches Phänomen. Und zwar, wie die Versuche zeigten, die stets von einer Anzahl, vielleicht sogar von der Mehrzahl der naiven Leser sprechen, geht eine gewisse Anzahl der Leser fehl. Diese Tatsache ist hier gerade von Wichtigkeit. Der Herr Redner verlangt ja sogar von der Mehrzahl der richtig übereinstimmenden Leser einen Vergleich bezüglich etwa zu diskutierender Stellen. Der Ausdruck „fehl" besteht also zu Recht. Aber auch nur statistisch, nicht psychologisch! Nur im Sinne eines Vergleichens; mit der psychologischen Genesis hat das nichts zu schaffen. Denn es heißt auch, daß der Text auf den Vortragenden „einen Zwang ausübe zur richtigen Lesung." Wenn nun „fehl" gelesen wird, ist das nicht auch ein Zwang des Textes auf den naiv Lesenden und deshalb die Lesung nicht auch „richtig", subjektiv richtig? Welche Bedeutung dieses Attributes aber ist an die produktive — um diese handelt es sich doch vor allem — Ästhetik heranzubringen? Doch wohl nicht die statistische; die mag philologisch diskutabel sein.

Zwei diametral entgegengesetzte Lesarten ergeben sich von selbst: die sogenannte nord- und süddeutsche; und Sievers hält nur sie und ihre völlig antiparallelen Linien der Melodisierung für berechtigt. Warum sollen andere nicht berechtigt sein als Mischtypen? und damit sind wir im Reich der unendlich vielen Variationen angelangt. Alle sind berechtigt. Wie stellt dieser Sachverhalt den Künstler seinem Text gegenüber? Soll es da den Typen anstehen, untypisch für ihre eigenste Art aufzufassen und zu empfinden und in ihrem Sinn „falsch" zu rhythmisieren?

Und endlich: stark ausgeprägte Typen reagieren nicht oder nur schwierig. Wieder ein Anhalt für psychophysiologische Diskussion. Aber wie steht es mit der Ästhetik? Welcher Unwert steckt da dem Massenresultat gegenüber in der Auffassung des eigentümlichen, unregelrechten, starken Individuums? Im Gegenteil: mir scheint, die Tatsache der Unübereinstimmbarkeit ästhetischer Urteile und ihre allgemeine Berechtigung auf subjektive Gültigkeit verschließt der Typenlehre die Tore zur Wissenschaft der Ästhetik des Genießens wie des Schaffens. Wir bestehen, und vor allem der Sänger oder Schauspieler, dem Text gegenüber nicht nur gleichsam aus nach allen Formen hin knetbarem Wachs. Grade das negative Verhalten stark ausgeprägter Typen weist uns doch wohl auf das Gegenteil hin. Sie sind es gerade, deren Leistungen wir wollen, eben weil das Kunstwerke sind, d. h. Entäußerungen eines freien individuellen Erlebens durch frei gewählte Formen.

Sievers und Rutz[1]) verlangen bezüglich der Formen und ihrer Realisierung in den Texten eine Einheit der Urteile. Sie stützen sich dabei auf psychophysische Tatsachen. Ich glaube, das geht nicht an. Eine Anzahl von übereinstimmenden Urteilen, durch psychologische Methoden gefunden, berechtigt nicht zur Postulierung ihrer ästhetischen allgemeinen Geltung. Die Funde der empirischen Psychologie ergeben immer nur psychologische

---

[1]) Über seine Arbeiten cf. mein kritisches Sammelreferat in dem demnächst erscheinenden 29. Bande des „Archivs f. d. ges. Psych.".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0480

Betrachtungsmöglichkeiten — in diesem Falle: ästhetischer Erscheinungen —, nie aber berechtigen sie zur Aufstellung ästhetischer Normen. Gestaltet ein Individuum entgegen den Forderungen von Sievers und Rutz, so ist das eben auch eine empirische, (diesmal: individual-) psychologische Tatsache, genau wie die Ergebnisse der nivellierenden Massenversuche; und das drückt durchaus nicht auf die ästhetische Bewertung und schließt eine echte Kunst nicht aus, wie bereits betont. Im Gegenteil. Der große Schauspieler, der, auf der Höhe der Transfiguration — um mit Martersteig zu reden — den Text seiner Rolle entäußert wie einen Teil seines Selbst, wird die Dichtung eben sozusagen „umtypen", wie Berlioz den Faust, ein Beispiel aus Rutz. Das ist künstlerisch gedacht. In der Typenlehre denkt man immer philologisch; hier ist gerade deshalb auch der naive, d. h. der willenloseste Leser die tauglichste Versuchsperson.

Die Formen, die Sievers und Rutz untersuchen, als ästhetische Faktoren, verlangen eine dementsprechende Behandlung, mögen sie, wie jedes menschliche Produkt, eine psychologische oder psychophysiologische Genesis haben, welche sie wollen.[1])

Herr Sievers hat gegen den Wunsch nach exakteren Aufnahme- und Kontrollmethoden an sich nicht das geringste einzuwenden; er warnt aber dringend vor dem Arbeiten mit ungenügend vorgeschultem Versuchspersonal und vor vorzeitiger Verweisung der ganzen Frage an die Registrierapparatur. (Einiges Nähere hierzu s. jetzt in dem Ergänzungsaufsatz „Neues zu den Rutzschen Reaktionen" in Katzensteins Archiv f. exp. u. klin. Phonetik, Bd. I, Heft 3.)

---

[1]) Ich habe unterdessen eine eingehende Besprechung der Sieversschen Forschungen für das „Archiv f. d. ges. Psych." in Angriff genommen, die auch dem psychologischen Teil gerecht werden soll. Ich konnte mich daher hier auf das Notwendigste beschränken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0481

Abteilung IV

8. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Wolf

Fritz Ohmann:

Melodie und Akzent

Experimentelle Untersuchungen über ihre Beziehungen[1])

Es handelt sich für uns um Auffassungsphänomene. Wenn eine Melodie in durchgehend gleicher Stimmenzahl ohne Stärkeunterschiede vorgetragen wird, dann ist die Akzentordnung (schwere und leichte Zeiten) „objektiv" nicht als solche gegeben, und doch fordert jedes Motiv eindeutig eine bestimmte Auffassung: sogenannte subjektive Rhythmisierung und Gliederung. Wenn diese Ordnung noch nicht durch vorgängige Teile des Tonstücks bekannt ist und die Zeitwerte aller Töne gleich sind (das gilt z. B. für den Anfang vieler Fugen, aber auch z. B. für das Glockenmotiv im Parsifal), dann kann dieser innere Akzent nur noch von den Höhenverhältnissen der Töne und ihrer Stelle in der Reihe abhängig sein. Unsere Frage ist:

I. Wovon hängt die Auffassung bestimmter Gruppierungen und Betonungen ab?

II. Was ist für den Erlebenden unmittelbar als Wesen dieser „Motiveinheiten" und Akzente gegeben? Das ist durch einfache Konstatierung der Versuchsergebnisse und durch phänomenologisch gerichtete Selbstbeobachtungen an geschulten und musikalischen Versuchspersonen zu erforschen. Es wurden im psychologischen Institut der Universität Bonn (O. Külpe) je drei bis acht Versuchspersonen Folgen von drei bis sechs, vorwiegend aber zwei verschiedenen Tönen geboten, die sich so lange wiederholten, daß bei passiver Hingabe eine bestimmte Auffassung sich aufdrängte.

(Versuchsanordnung: ein System von modifizierten „Schallhämmern", bei denen ein Ebenholzhämmerchen auf abgestimmte Metallplatten aufschlug. Die Schläge, deren Stärke und Zeitabstand genau zu regulieren

---

[1]) Vorläufige Mitteilung.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0482

war, wurden elektromagnetisch ausgelöst durch Kontakte am Schumannschen Zeitsinnapparat, verbunden mit einer Kymographiontrommel.)

Die Geschwindigkeit der Tonfolgen war in den Hauptversuchen 0,43 s, 0,55 s, 0,71 s. Eine subjektive Rhythmisierung brauchte also nicht physiologisch notwendig einzutreten (erst bei 0,4 s ca.), war aber gerade in „bequemen Zählzeiten" möglich.

Ergebnisse: Die Gruppierung erfolgt in dem Sinne, daß der erste Ton einer aufgefaßten Reihe eine vollständige Gruppe zu beginnen, der letzte eine solche zu schließen tendiert. Das erste Moment bestimmt die Entwicklung (das zweite kann nur zu nachträglichen Umdeutungen führen).

Bevorzugt wird die rhythmische Gruppierung, bei der auch die übrigen Momente der Gruppe (Tonhöhenverhältnisse) sich wiederholen oder möglichst analog sind (Gesetz der Motiverhaltung).

Wo dies Kriterium nicht ausreicht, drängt sich die Gruppierung auf, die den Einheitscharakter der Gruppe am klarsten hervortreten läßt (zu belegen etwa an der D-dur-Fuge des letzten Satzes der Hammerklaviersonate).

Dazu kommt die Tendenz der charakteristischen Motivbildung; sie bestimmt vor allem die Akzent- (bzw. metrische) Auffassung, nach der allgemeinen Regel:

Der Akzent legt sich, bei sonst gleichen Verhältnissen, auf den irgendwie auffälligeren, ausgezeichneten Ton.

Die harmonischen, Kontrast- und anderen Gründe, die einen Ton auffällig machen, sollen hier nicht allgemein verfolgt, sondern nur die Hauptresultate unserer Versuche interpretiert werden.

Bekannt ist das Gesetz der Initial- und Finalbetonung:

In jeder Reihe von gleichen Zeitwerten haben der erste und der letzte einen ausgezeichneten Wert.

In einer Folge von Zweier- (oder Dreier-)gruppen, die durch eine Pause voneinander isoliert sind, führen diese beiden Bevorzugungen zu einem Wettstreit. Die Form 1 2 3 kann so ohne ein Überwiegen des einen Akzents bestehen bleiben, die Gruppe 1 2 dagegen muß sich, wenn sie rhythmisch werden oder bleiben will, ins Trochäische oder Jambische differenzieren. Welche Tendenz siegt, hängt unter sonst gleichen Bedingungen von individuellen Stimmungen und Veranlagungen, auch von der Geschwindigkeit ab. Ist die Folge aber, wie in unseren Hauptreihen, kontinuierlich, so daß die Gruppierung nur subjektiv ist, so begünstigt die Vorzugsstellung des allerersten Tons die trochäische Auffassung (der allerletzte Ton kann nicht die ganze Reihe umdeuten).

Die einfache Auffassung einer Tonreihe nach ihren sich wiederholenden Zeitwerten führt vorwiegend zur Initialbetonung der Gruppe. Die jambische Auffassung ist nur aus anderen Momenten zu erklären. Unsere Versuche mit Folgen von je zwei verschiedenen Tönen zeigen als entscheidenden Einfluß der Tonhöhenverhältnisse (also der Melodieauffassung) den in der Musik bekannten Vorzug des höheren Tones. Es ergibt sich:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0483

Melodisch steigende Zweiergruppen werden vorwiegend (mit einer Wahrscheinlichkeit von etwa 70 Prozent) jambisch, melodisch fallende mit noch größerer Bevorzugung (etwa 85 Prozent) trochäisch aufgefaßt. (In musikalischem Zusammenhang wäre statt von jambisch und trochäisch besser von endbetonten und anbetonten Phrasen zu reden.)

Die „Auffälligkeit" des höheren Tones kann aber nicht hinreichend durch die mit der Höhe steigende relative Intensität der Töne (die als physiologische Tatsache bekannt ist) erklärt werden; vielmehr scheint die Intensität nicht das wesentliche Moment des „Akzents" zu sein. Gründe:

1. Die größere Intensität der höheren Töne wird durch das größere „Volumen" der tieferen in einem (exakt nicht zu bestimmenden) Maße ausgeglichen.

2. Sie ist bei unserer geringen Empfindlichkeit für Intensitätsunterschiede (etwa $^1/_5$ bis $^1/_8$) in vielen Fällen sicher unterschwellenwertig.

3. Die Versuchspersonen erklären oft ausdrücklich, der betonte Ton sei nicht intensiver gewesen, manchmal sogar schwächer (Näheres s. unten).

4. Oft wurden höhere Töne als akzentuiert, ja auch als intensiver bezeichnet, die (durch Abschwächung des Schlags und auf Grund des Urteils des Versuchsleiters) ein wenig schwächer klangen.

5. Es wurde in Kontrollversuchen die Stärken ermittelt, bei denen die Versuchspersonen bei aufmerksamem Intensitätsvergleich den Eindruck „gleich" (oder „der höhere Ton etwas schwächer") hatten. Bei passiver Auffassung derselben Töne in gleichförmiger Wiederholung legte sich doch der Akzent vorwiegend auf den höheren Ton.

6. Wo andere Vorzugsregeln stärker wirken, wird die größere Stärke des höheren Tons, selbst wenn sie beachtet wird, kein Grund, ihn zu akzentuieren.[1]) Gerade die in Intensitätsvergleichen geübteste Versuchsperson hörte auch $^{20}/_{24}$ der aufsteigend beginnenden Tonreihen trochäisch (d. h. sie war wesentlich auf die Auffassung der Zeitwerte eingestellt).

7. Der wichtigste Grund ergibt sich aus dem Verhältnis der Prozentzahlen bei den einzelnen Intervallen. Im ganzen steigt der Anteil der Fälle, wo der höhere Ton betont ist, mit der Größe der Intervalle. Auf

[1]) Das begründet die metrische Mannigfaltigkeit unserer modernen Musik. Immerhin gilt auch hier vorwiegend, wie bei Bachschen Fugenthemen fast durchweg, die Regel von dem Akzentvorzug der höheren Töne. Man hat das statistisch an Liedern festgestellt. (Der Durchschnitt der betonten Silben ist höher als der der unbetonten.) Ich habe in Beethovenschen Sonaten, Wolfschen Liedern und im ersten Akt der Meistersinger alle „Melodieschritte", d. h. das Höhenverhältnis eines jeden Tones zum folgenden, sofern nicht eine Pause oder „tote Zeit" dazwischen lag (am Ende der Phrase oder des Motivs) berechnet. Von den Primschritten abgesehen, ist die größte Zahl steigend endbetont, sodann fallend anbetont. Betonungen des tieferen Tons sind nur für wenige Stücke charakteristisch.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0484

die Sekunden entfallen nur etwa 40 Prozent gegen etwa 80 Prozent bei den Septimen. Aber der höchste Wert, über 95 Prozent, liegt beim Quartschritt, dagegen haben Quinte und ganz besonders Oktave einen relativ sehr tiefen Wert. Es werden also (aus harmonischen Gründen, die der Musiker leicht versteht; siehe auch unten) bei diesen beiden Tonschritten die unteren Töne lieber akzentuiert bzw. fallen die Gründe, welche für den höheren Ton sprechen, fort; bei der Quart umgekehrt.

Da also die Tatsache objektiver Stärkeverschiedenheit für das Akzenterlebnis nicht ausschlaggebend sein kann, so ist das Wesen dieses „Akzentes" näher zu untersuchen.

1. Die Versuchspersonen erklären, mit Akzent nicht einen eigentlichen Intensitätsunterschied zu meinen (außer in Fällen, wo ausdrücklich ein „objektiver" Fehler der Versuchsanordnung vorkam oder vermutet wurde); um darauf zu achten, mußten sie eine ganz andere Einstellung vornehmen. Sie beschreiben das Wesentliche, mit dem Bewußtsein der Unzulänglichkeit, als qualitativen, „Eindringlichkeits-", „Intimitätsakzent", er sei „näher am Ohre", nicht auf die Reizquelle (den aufschlagenden Hammer) bezogen.

2. Dieser qualitative Akzent ist, von unserem psychologischen Wissen abgesehen, nicht „subjektive Zutat", sondern eine in dem Erlebnis gegebene Eigenschaft des Tones. (Die Frage, ob subjektiv oder objektiv, ob aufgefaßt oder wahrgenommen, erscheint in sich als unzulänglich.)

3. Eine Bevorzugung des betonten Tones durch die Aufmerksamkeit und durch „inneres Mitmachen" (im motorischen Sinne) ist zwar für die Entstehung desselben entscheidend und meist auch weiterhin zu konstatieren, aber weder notwendige noch hinreichende Bedingung. (Es kann auch der unbetonte Ton beachtet werden, ohne daß der Akzent sich auf ihn verschiebt.)

4. Es ist überhaupt nicht eine Eigenschaft des einen Tons, die mit einer entsprechenden des unbetonten Tons dem Grade nach verglichen werden könnte, sondern eine besondere Qualität, welche an der Tongruppe, der Einheit, dem „Tonschritt" als solchem haftet: Gestaltsqualität. Das Wesen dieser Motiveinheit der je zwei Töne ist darum zu untersuchen.

Die melodische Einheit der „Phrase" enthält zunächst in sich die bloße Zusammenfassung zweier Zeitwerte, so wie wir in der Folge von Schlägen Gruppen bilden. Die beiden Töne differenzieren sich dabei nur nach „Stellenordnung"; beide sind gleichwertig, nur ist ein Ton der erste, der Anfang (die Phrase als „reine Zeitgestalt"). Die Verschiedenheit der beiden Töne läßt sich dabei als eine bloße „Veränderung" betrachten. In dieser Gestaltauffassung legt sich der Akzent mechanisch auf den irgendwie auffälligen Ton; die Bindung des Intervalls ist ein bloßes Nacheinander, nur ein Wechsel verschieden starker und hoher Töne, kein Melodieschritt wird erlebt.

Das Wesentliche der musikalischen Phrase liegt aber darin, daß der Übergang vom ersten zum zweiten Glied in einer besonderen Weise erlebt wird: „Tonschritt"erlebnis. In der Folge c g c g ist die Beziehung

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0485

cg eine ganz andere als gc. Der erste Ton der Melodie erhält seinen vollen Sinn erst durch den zweiten und umgekehrt („Melodiegestalt").

Diese Melodiegestaltauffassung beruht nicht auf Aufmerksamkeit, denn sie kann bei geeigneter Einstellung sich erhalten, wenn die Aufmerksamkeit ganz auf den Übergang von einer Gruppe zur nächsten gerichtet ist. Ebenso wenig beruht die Eigenart des Übergangs vom ersten zum zweiten Ton des Motivs auf Erwartung, denn erwartet wird auch am Schluß der Phrase die Wiederkehr des ersten Tones, und trotzdem ist dabei kein „Melodieschritt" gegeben.

Soweit Melodie erfaßt wird, wird nicht ein bloßes Nacheinander von Tonwahrnehmungen erlebt, so daß die einzelnen Töne nur noch reproduktiv gegeben wären, sondern die Melodie wird als Ganzes erfaßt, und die „Qualität" der einzelnen Töne ist durch die Zugehörigkeit zu diesem Ganzen „gefärbt".

Diesem „Melodieschritt" gegenüber nehmen nun die beiden Töne nicht eine gleiche Stellung ein, sondern der eine ist der Hauptträger des melodischen Sinnes, die „Hauptlage" (sei es Ausgangslage, sei es Ziellage); der andere Ton ist demgegenüber die Ausweichung, Abweichung, das Untergeordnete. Psychologisch zeigt sich das darin, daß die Aufmerksamkeit bei der Wiederholung dieser Gruppe sich an den so melodisch bevorzugten anschließt (es braucht gar kein rhythmischer Akzent vorhanden zu sein); als Eigenschaft des Gegebenen wird es etwa dahin ausgedrückt, daß von diesem Ton zu seiner Wiederholung ein Band führe, das die anderen Tonwiederholungen nicht verbinde.

Nennen wir dies Moment an dem melodisch bevorzugten Ton den „melodischen Vorzugswert" oder „Sinnakzent", so leuchtet theoretisch ein, daß derselbe in höherem Maße den zweiten als den ersten Ton einer Gruppe qualitativ zu färben geeignet sein muß. Der erste Ton wird für sich aufgefaßt, das Übergangserlebnis der Melodie wirkt sich erst an dem zweiten Ton aus, der nur in diesem Melodieschritt-Zusammenhang erfaßt werden kann. Wenn vorhin in der Auffassung der rhythmischen Zeitwerte einer Reihe ein Vorzug der trochäischen Auffassung festgestellt werden mußte, so kann man bei der Stellung der melodischen „Sinnakzente" einen *Vorzug der jambischen Auffassung* annehmen.

Das Wort jambisch ist hier zunächst nur Gleichnis, denn von rhythmisch-dynamischen Momenten war eben noch keine Rede. Aber beides hängt sachlich zusammen, denn wir haben nun ein neues Moment, das einen Ton „ausgezeichnet" machen und rhythmisch begünstigen kann: *Der rhythmische Akzent fällt auf den melodisch begünstigten Ton.* Der vorhin sogenannte „*Eindringlichkeitsakzent*" hat seine von der Intensität unabhängige qualitative Färbung wesentlich als Moment des Tonschritt-Zusammenhanges („*melodischer Sinnakzent*").

Nur unter dieser Voraussetzung, welche zugleich die allgemeinste Antwort auf unsere Frage gibt, wieso musikalische Gebilde ihre rhyth-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0486

mische (oder Akzent-)ordnung „in sich tragen", sind folgende Ergebnisse unserer Versuche verständlich:

1. Je eindringlicher das „Tonschritterlebnis" ist (bei größeren eigenartigen Intervallen), um so mehr tritt der „qualitative" Akzent auf.

2. Die Fälle jambischer Rhythmisierung sind vorwiegend solche, wo das Tonschritterlebnis besonders eindringlich war, wo „die Verbindung der Töne eine Anspannung erforderte". (Daraus auch der Unterschied von Septime und Oktave in der Akzentuierung.) Gerade die zu trochäischer Auffassung neigenden Versuchspersonen bestätigen, daß beim Jambus die Bindung enger, die Melodie bedeutsamer, das Ganze weniger mechanisch, der leichtere Ton wertvoller erscheint.

3. In den schnelleren Reihen ist der Anteil jambischer Auffassung geringer als in den langsameren: der Übergang wird weniger eindringlich erlebt, die Melodieauffassung tritt hinter der „Zeitgestaltauffassung" zurück. (All dies gibt Riemanns Bevorzugung des jambischen Rhythmus für das musikalische Hören recht.)

Bei dem ganzen Problem handelt es sich keineswegs nur um Auffassungen, die erst in Ermangelung objektiver rhythmischer Ordnung bedeutsam werden, vielmehr kann alle äußere Kennzeichnung der Taktordnung (zeitlich-dynamische Rhythmisierung, „agogische" Akzentuierung, Orchestrierung, Harmonisierung) nur die in der Melodiegestalt angelegten Sinnakzente zum Ausdruck bringen.

Diskussion:

Herr Sievers gibt dem Wunsche Ausdruck, die lokale Sprachintonation möge bei derartigen Untersuchungen künftig berücksichtigt werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0487

Anton Penkert:

Die musikalische Forschung von Witz und Humor[1])

Erlauben Sie mir, daß ich zur allgemeinen Skizzierung des komischen Prozesses ein Beispiel aus Lipps' „Komik und Humor", dessen Ansichten ich mich überhaupt anschließe, in gekürzter Form verlese.

„Ein wichtiger Besuch wird mir angekündigt. In dem Augenblick, in dem der Besuch kommen soll, höre ich draußen Schritte; die Türe öffnet sich; es tritt jemand herein. Mit jedem dieser Momente steigert sich die Erwartung. Die Person, die eintritt, ist für mich, ehe ich sie sehe, die angekündigte. Nun tritt in Wirklichkeit ein Bettler ein."

An diesem Beispiel zeigen sich in schneller Folge alle dem Ablauf des komischen Vorganges eigenen Elemente: ein leichter, ungehinderter Vorstellungsabfluß, in der Erwartung von etwas Bedeutungsvollem; eine plötzliche Stauung beim Eintritt des Bedeutungsvollen, auf das sich die Seele eingestellt hatte; schließlich ein Hin- und Hergehen der seelischen Bewegung innerhalb dieser Momente, wobei nunmehr zeitlich bald das erwartete Große, bald das eingetretene Nichtige voransteht. Diesen Verlauf kann man mehr oder weniger deutlich in allen Arten des Komischen verfolgen, der subjektiven wie der objektiven Komik, am Wortwitz, am witzigen Urteil oder Schluß, wie in jeder naiven oder humoristischen Art zu denken oder zu handeln.

Werden diese äußerst charakteristischen psychischen Phänomene auch künstlerisch geformt? Zeigen sie sich — was uns heute angeht — in dem unermeßlich weiten Gebiet der Tonsprache? Gibt es parallele Erscheinungen zum Wortwitz und witzige Beziehungen zwischen den einzelnen musikalischen Gedankeneinheiten, wie sie das witzige Urteil charakterisieren? Läßt sich der Humor musikalisch formen und nachweisen?

Es handelt sich demgemäß um die Beobachtung von Melodien und Themen, von Harmonien und Rhythmen, von dynamischen und agogischen Erscheinungen und um die Eignung der kleineren und größeren Formen musikalischen Sinnens und Denkens zur Realisierung witziger oder humoristischer Gedanken und Stimmungen. Lamprecht schreibt in dem ersten Ergänzungsband seiner deutschen Geschichte: „Die Darstellung der Ent-

---

[1]) Der Vortrag wurde durch Beispiele aus den angeführten Kompositionen am Klavier erläutert.

wicklung der modernen Musik hat sich tief ins Technische hinein zu erstrecken." Das gilt nicht nur für den Musikhistoriker, sondern auch für musikpsychologische und -ästhetische Arbeiten wie die unsere.

Versuchen wir zunächst, innerhalb des melodischen Geschehens die unerwartete Auflösung einer auf etwas Bedeutungsvolles gerichteten Erwartung in ein Nichts aufzufinden. Eine in ruhigen, wiegenden Rhythmen gehaltene Melodie scheint sich in weichen Wellenlinien höher und höher heben zu wollen zu mächtiger, ausdrucksvoller Klangentfaltung. Plötzlich hält sie in ihrer Bewegung inne, und an die Stelle der höchsten Wellenhöhe tritt der Sturz auf einen einzelnen, relativ tiefen Ton, auf dem sie ausruht. Die so beschriebene melodische Linie kann natürlich auch im Dienste einer gewaltigen, tief-leidenschaftlichen Grundstimmung zu dem Eindruck ohnmächtigen Verzagens, des Zerbrechens vor übergroßen Hindernissen führen. Der Eindruck des Witzigen wird erst erweckt oder doch wesentlich erleichtert, wenn die Grundstimmung keine unbeherrscht düstere ist, sondern irgendwie von vornherein eine Geneigtheit zu Scherz und Frohsinn verrät. Belege findet man leicht in heiterer Musik, in Tanzmelodien, wie z. B. in den Walzern von Fall „Ich kenn wohl ein Dirndl, das hätt' ich so gern, ui jeh", und in dem Lachduett aus der Dollarprinzessin. Aus den Liedern moderner Meister sei auf das Begleitungsmotiv aus den „Mohnblumen" von Richard Strauß hingewiesen oder auf den Schluß von „Nichts", wo zwei volltönende Takte der Begleitung crescendo al fortissimo am Höhepunkt in eine Pause münden, in die der Sänger sein „Nichts" hineinsingt. Von Hugo Wolf seien die pompös und breit zu spielenden Takte vor dem im Piano gehaltenen Schluß aus „Zur Warnung" genannt und aus der „Storchenbotschaft" der in lebhaftem Forte gehaltene Takt der Begleitung vor den pianissimo und zögernd gesungenen Worten: „Doch halt! Warum stellt Ihr zu zweien Euch ein?" Auch andere melodische Erscheinungen können komisch wirken: eine Melodie, die in gleichsam nervöser Unruhe in zickzackartiger Bewegung ein Ziel zu suchen scheint und dann einen völlig unerwarteten Ton trifft, der durch sein Verhältnis zur Tonart als durchaus ungeeignet erscheint, als Ruhepunkt oder Schluß zu dienen, beispielsweise irgendeinen leiterfremden Ton, der eine unvermutete Modulation einleitet, oder einen übermütig lang ausgehaltenen Vorhalt. Letzteres zeigt Chopins Mazurka in F-dur, Takt 6—7. Eigenwillig festgehaltene Intervallfolgen wie Terzen oder schwerfällige chromatische Fortgänge, die durch einen unerwarteten Sprung abgebrochen werden, Folgen von großen, vielleicht gar übermäßigen Intervallen, die über einem einfachen Text in komischer Wichtigkeit einherschreiten, Verzierungen und Koloraturen, durch die bedeutungslose Worte in unlogischer Weise hervorgehoben werden, erzwingen sich die Heiterkeit jedes Hörers, der sich in ihr Wesen und Wollen vertieft. Wolfs Lieder bieten Beispiele in reichster Fülle. Wie ungemein drollig nehmen sich in „Gutmann und Gutweib" die großen Intervallschritte aus zu den Worten „Da knetet sie ihm Puddings ein und bäckt sie in der Pfann'", was durch die Rhythmen der Singstimme wie der Begleitung noch verstärkt wird.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0489

Wenn schon die Melodien im freien Ausleben die charakteristischen Momente des komischen Prozesses erkennen und genießen lassen, so sind natürlich erst recht die doch immer mit ganz besonderer Sorgfalt geformten Leitmotive und Themen dazu geeignet. Man denke an die vielen komischen Begleitungsmotive, die Strauß und Wolf, Brahms, Cornelius und Reger schufen; an das Till-Eulenspiegel-Thema, dessen Komik in der seltsam springenden Melodielinie noch bedeutend erhöht wird durch den plötzlich auftretenden dissonanten Akkord zu dem vorletzten Ton und durch die Instrumentierung. In größerem Umfange bieten in diesem Werke die in bunter Polyphonie geführten „ungeheuerlichen Thesen", die Till Eulenspiegel den Philistern aufstellt, mit der nachfolgenden „großen Grimasse von weitem" und dem ergötzlich echt erfundenen Gassenhauer ein Beispiel für die komische Auflösung der den Hörer aufs äußerste anregenden Gedankenfülle in ein Nichts. Als geistig ärmliches Nichts wirkt in diesem Falle der Gassenhauer, rein klanglich wie durch seine Homophonie und die derb-einfache Melodie mit dem dazugehörigen platten Wechsel von Dominant-, Unterdominant- und Tonikaharmonie.

Die „große Grimasse von weitem" zeigt zugleich, wie die Komik eines Themas, die hier schon von vornherein vorhanden ist, durch symbolische Verwendung noch gesteigert wird. Alle die Umgestaltungen, deren ein Thema fähig ist durch dynamische und agogische Vortragsnuancen, durch Verlängerungen und Verkürzungen, durch rhythmische und harmonische Abänderungen, lassen ohne weiteres die Möglichkeit erkennen, ihm dauernd neue Seiten abzugewinnen und deshalb auch komische. Das geschieht, wenn beispielsweise ein ursprünglich scherzhaftes und graziöses Thema ins Pathetische übertragen oder einem ernsten, gravitätischen Gedanken seine Würde durch Verkürzungen oder rhythmische Umformung genommen wird, oder wenn einem schweren, durch herbe Dissonanzen und übermäßige Melodieschritte trüb stimmenden Gedanken durch Vereinfachung der Harmoniefolgen und der Melodiebewegung alles Düstere genommen wird, so daß er nunmehr nach seiner Metamorphose ohne Ballast frei und froh himmelan schwebt. Daß derartige Erscheinungen im Verlauf von Kompositionen nicht immer komisch gedacht sind, bedarf nur dieses Hinweises.

Bietet schon die liebevolle Versenkung in die Führung einer einzigen Melodie vielfach Gelegenheit, komische Effekte zu erkennen, wieviel mehr wohl das Gewebe polyphon geführter Stimmen? In matronenhafter Gelassenheit schreitet ein Thema daher, von einer geschwätzigen Seitenstimme dauernd umtänzelt, jenes zudem in hohem Diskant und diese in tiefem Baß, jenes gewichtig und dabei doch klanglich dünn und arm, diese inhaltlich bedeutungslos und dabei klanglich voll und reich. In einem anderen Falle werden zwei Stimmen ständig in weitem Abstande voneinander geführt, so daß man die tiefliegende Stimme gleichsam heraufholen möchte. Kommen sie einem nicht vor, wie zwei Menschen, die den gleichen Weg wandern und gar zu gern die Gesellschaft des andern hätten, aber zu einer Annäherung zu schwerfällig sind? Wie ungemein drollig, wenn

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0490

die allerunwichtigste und lächerlichste aller Stimmen am lautesten klingt, wie in der Prügelszene der Meistersinger, wo gegen den Schluß die Posaune die Melodie des Preisliedes „Den Tag seh ich erscheinen" in der sinnwidrigen und unmusikalischen Form Beckmessers erdröhnen läßt und die überreiche Stimmenwelt aller anderen Sänger und Instrumente übertönt. Wer könnte sich angesichts dieses ungeheuren Mißverhältnisses zwischen klanglicher und innerer Bedeutung des Lächelns erwehren! Bald darauf entsteht ein überaus komischer Effekt durch den plötzlichen Übergang von kühnster Vielstimmigkeit in das noch dazu ängstlich vorgetragene Lied des Nachtwächters, dessen humoristische Wirkung durch den Einsatz auf dem einen Halbton zu hoch klingenden Horn erhöht wird.

Es ist wohl kein Beispiel genannt, in dem nicht ein Faktor zur Erhöhung wie zur Vernichtung der Spannung wesentlich beigetragen hätte, der bisher aber kaum erwähnt wurde: die Harmonik. Der stete, in allen Richtungen musikalischer Logik geregelte Wechsel zwischen Dissonanzen und Konsonanzen ist das Natürliche. Jede unerwartet lange Folge von Konsonanzen wie von Dissonanzen, die den erwarteten Wechsel verzögert, kann im Dienste des Komischen stehen. So wird ein musikalisches Gebilde, das ängstlich jede ausgedehntere Berührung von verwandten Tonarten, jede Umdeutung von leitereigenen Akkorden, jede modulatorische Ausweichung meidet, humoristisch wirken können, wenn damit bewußt beispielsweise der Typus des Philisters, des geistig beschränkten Kleinbürgers, des Pedanten oder Vorsichtskrämers getroffen wird. In dieser Absicht hat offenbar Schumann das Liedchen „Und als der Großvater die Großmutter nahm" in seine „Papillons" aufgenommen und seiner ersten eigenen Papillonmelodie kontrapunktisch gegenübergestellt. So erklärt sich die Komik des vorher erwähnten Gassenhauers aus Till Eulenspiegel, des Zunftthemas aus den Meistersingern und einiger Formen, die das Meistersingerthema selbst annimmt. Hierher gehört aus Hugo Wolfs Liedern der Schluß von „Abschied", wo auf die ergötzlich „rumpelnden und humpelnden" Begleitungsfiguren nach einem crescendo piano al fortissimo plötzlich pianissimo die Walzermelodie folgt „Dergleichen hab' ich nie gesehen", ein achttaktiger, absichtlich unoriginaler Einfall, der in purem Übermut viermal nacheinander erklingt: wahrhaft die über alles erhabene Freude eines geistvollen, humoristischen Meisters, der sich an der geistarmen „heiteren Musik", die er selbst verfaßt hat, ergötzt. Ähnlich macht er es in „Nimmersatte Liebe". Nach einer längeren Folge von komisch alterierten Akkorden und Melodiegängen geht er bei den Worten „Und anders war Herr Salomo, der Weise, nicht verliebt" in eine derb-natürliche Melodie über. Abgesehen von anderen Komponenten stützt sich auch die komische Wirkung der Worte „Merkwürdiger Fall" und „Der Sänger sitzt" aus den Meistersingern auf die harmonisch wie melodisch nüchterne und verblüffend einfache Vertonung der Worte. Auch althergebrachte Kadenzenformen wie II V I oder IV V I können komisch wirken, wenn auf ihrer Grundlage einfache Melodien ohne irgendwelche feineren Reize und ohne rhythmische Belebtheit mit Stolz und Pomp vorgetragen werden. So erklärt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0491

sich der humoristische Charakter mancher Wendung aus der von Schumann selbst „mit gutem Humor“ gedachten Komposition „Ende vom Lied“ und Regers „Humoreske“ (Aus meinem Tagebuch. Bd. IV). Lang hinausgezögerte Kadenzen wirken ebenso komisch wie verkürzte, so im Finale von Hellers C-dur-Sonate „Allegro umoristico“. Witzig ist häufig die plötzliche Berührung weit entfernter Tonarten und ebenso die unerwartete Zurückführung in die Haupttonart. Beides wirkt, als sollte dem Hörer so recht voller Übermut fühlbar gemacht werden, wie sehr er sich in der Gewalt des Schaffenden befindet, wie er geneckt wird, bald so, daß ihm besonders kühne Modulationen und Tonartengegensätze zugemutet werden, wenn er auf nichts gefaßt ist, bald so, daß er in die alte Tonart zurückgeführt wird, wenn er eben beginnt, sich in der neuen heimisch zu fühlen. Dieses geistvolle Spiel bietet eine Unzahl zartester Genüsse in Regers Klavierstücken, z. B. „Aus meinem Tagebuch“, Heft I Nr. 5 und Heft IV Nr. 7 oder in den „Silhouetten“ Nr. 1 und 7. Sicher ist manche Oktaven- und Quintenfolge, die sich aus dem satten Klang rechtfertigt, mit heimlichem Lächeln niedergeschrieben und ebenfalls das gegen den Schluß mächtig aufflackernde crescendo ff al fff, das eine Variation der ersten anderthalb Takte des ersten Themas enthält, mit den antwortenden zweiten anderthalb Takten im ppp. Klingen sie nicht wie eine allerzarteste, vom Hörer selbst innerlich hinzugefügte Ergänzung?

Mit wenigen Worten sei der Rhythmik gedacht. Schon das eigensinnige, jegliche Variation abweisende starre Festhalten eines und desselben Rhythmus und des dazugehörigen Motivs wirkt dann und wann komisch, so in Wolfs „Der verzweifelte Liebhaber“. Auch das in „Der Scholar“ uns vor die Seele gezauberte Bild des mit seinem eingeschränkten Leben scheinbar recht zufriedenen jungen Studenten, mit der in ihrer Grundgestalt zäh festgehaltenen Begleitungsfigur, entbehrt nicht des komischen Anflugs. Man ahnt dieser aller rhythmischen Lockerung und freieren melodischen Entwicklung feindlichen Musik zum Trotz das junge, nach Leben und Liebe verlangende Gemüt und genießt den Gegensatz zwischen beiden. Die Rhythmik wird jedoch zu allermeist erst witzig, wenn ihre Grundgestalt irgendwie unerwartet aufgehoben wird. Häufig wirkt die Synkope als komische Taktzerstörerin, weil sie aus Mutwillen oder Koketterie den Takt plötzlich aufzuheben scheint oder dem Hörer Rätsel aufgibt über den eigentlich gemeinten Takt, wenn sie zu Anfang oder durch eine größere Anzahl von Takten hindurch auftritt. Man stelle sich eine Walzermelodie vor, die mit synkopierten Takten beginnt und erst im dritten und vierten Takt das gewohnte rhythmische Bild unverhüllt zeigt, oder eine schlank geführte, leicht verständliche Melodie, die synkopierte Takte aufweist, wenn der Hörer sie am wenigsten erwartet. Humoristisch wirken oft auch frische, unmißverständliche Takte, die nach einer längeren Reihe schleichender Synkopen zum Ergötzen des Hörers unvermutet auftauchen. Beispiele bieten Schumanns „Grillen“, „Papillon“ Nr. 6 und der letzte Eintritt des Hauptthemas mit den etwa 30 Takten, die vorangehen, aus dem Allegro des „Faschingsschwanks“. Kirchners „Aquarell“ Nr. 4 in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0492

Art eines Walzers gewinnt durch den ständigen Wechsel der stereotypen Walzerbegleitungsform mit einer Umgestaltung derselben eine komische Seite. Auch der Wechsel von Taktbetonungsarten, der Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Takt oder das Auftreten gradzähliger Motive in einem ungradzähligen Takt kann den Anlaß zu musikalischen Scherzen bieten. Als Beispiel wäre Brahms „Liebesliederwalzer" Nr. 8 oder Schumanns „Faschingsschwank" heranzuziehen; aus diesem insbesondere die lange Folge synkopischer Takte nach dem zweiten Auftritt des Hauptthemas im Allegro. Der den Synkopen folgende erste reguläre Takt könnte ebensowohl als unverständlich wie als geistvoll, aber auch als besonders scherzhaft empfunden werden. In solchen Fällen einer momentanen Verblüffung kommt es darauf an, daß man schnell genug und mit dem Gefühl einer wohltuenden Spannung und Entspannung zum Verständnis fortschreiten kann; in diesem Falle zu der Zurückführung des scheinbar verkehrten, ein Viertel zuviel enthaltenden, letzten synkopischen Taktes zu seiner tatsächlichen Richtigkeit.

Da zum Wesen des komischen Prozesses eine steigende Spannung und Erwartung gehört, die sich plötzlich in ein Nichts auflöst, so versteht sich, daß dynamische und agogische Momente die musikalische Formung von Witz und Humor stark unterstützen helfen. Ein Beispiel ist das in humoristischen Partien häufig auftretende crescendo p al f oder ff. An Stelle der allerhöchsten Steigerung erscheint dann p oder pp eine graziöse Melodie oder die einfache, vielleicht den Hauptgedanken noch einmal kurz aufgreifende Schlußkadenz oder eine brillante, inhaltlich aber bedeutungslose Coda. Hierher gehört auch das Auftreten desselben Gedankens einmal in heroischem ff und unmittelbar darauf in kicherndem p staccato oder der durch nichts begründete Übergang eines kraftvoll-stolzen Vordersatzes in einen weinerlichen Nachsatz, eine Form, die natürlich nicht etwa einer ernsthaft düsteren Stimmung entstammen dürfte, wenn sie humoristisch wirken soll. Beispiele bieten Schumanns „Papillon" Nr. 2, der nach seinem pathetischen Aufschwung eine zierliche Melodie bringt, die in zartem pp ausklingt, ähnlich „Papillon" Nr. 8. Einen an sich äußerst einfachen Gedanken, der aber mit drolliger Bravour vorgetragen wird, zeigt Brahms' „Liebesliederwalzer" Nr. 6. Wer freute sich nicht an dem stufenweise durch zwei Oktaven gravitätisch und selbstbewußt abwärtsgehenden Baß!

Wenden wir uns jetzt den musikalischen Formen zu und untersuchen, inwieweit sie als Ganzes betrachtet, in ihrer Grundeigentümlichkeit, zur musikalischen Darstellung von Witz und Humor geeignet erscheinen. Ehe wir uns mit den einzelnen musikalischen Formen beschäftigen, dürfte sich der Gedanke aufdrängen, ob sich zu den verschiedenen Arten des Komischen, wie dem Wortwitz, dem witzigen Urteil oder Schluß parallele Erscheinungen im musikalischen Kunstwerk aufzeigen lassen. Zu dem Zwecke könnte man der kleinsten gedanklichen Einheit der Wortsprache, dem Wort, als kleinste gedankliche Einheit der Musik das Motiv oder das Thema im weiteren Sinne des Wortes gegenüberstellen. Dabei wäre selbst-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0493

verständlich zu bedenken, daß das Motiv niemals so dauernd eindeutig ist wie das Wort und überhaupt nur eine und dieselbe Bedeutung innerhalb einer und derselben künstlerischen Einheit hat. Dann würde beispielsweise dem äußeren Klangwitz die witzige enharmonische Verwechslung entsprechen. Bei beiden vollzieht sich auf Grund eines äußeren Gleichklanges eine innere Umdeutung. Der witzigen Begriffsbeziehung käme jene witzige Beziehung gleich, die zwischen musikalischen Themen verschiedenen Charakters (manchmal unter Umdeutung ihres eigentlichen Grundcharakters) geschaffen wird. Als Beispiel für die erste Art sei aus Schumanns „Papillon" Nr. 11 der Passus etwa zehn Takte vor dem più lento angeführt, in dem sich die Melodie unerwartet ff statt nach B-dur nach D-dur zurückwendet; als Beispiel für die zweite Kategorie die schon erwähnte Vereinigung der Papillonmelodie mit der kleinbürgerlich-steifen Tanzmelodie in Nr. 12 oder das plötzliche Erklingen der zu Schumanns Zeit verbotenen Marseillaise in variierter Form als logische Fortsetzung seines eigenen Melodieganges im Allegro des Faschingsschwankes. Hierher gehören auch einige Zitate aus dem fünften Satz des „Heldenlebens", die nicht nur witzig sind, sondern Beweise eines seiner selbst bewußten, erhabenen Humors. Zu noch größeren Formen humoristischer Denkart erhebt sich die Charakteristik Kreislers durch Schumann in seinen „Kreisleriana", jener romantischen Natur mit ihren jähen Stimmungswechseln, ihrem Sinn für alles Hohe und Ideale, dessen Weltenferne sie ebenso gut kennt wie die unablässige Sehnsucht nach ihm; ebenso die Charakteristiken, die uns Richard Strauß von Till Eulenspiegel und Don Quixote entworfen hat. Als ein letztes Beispiel für den Humor, der sein Ich in seiner Höhe genießt und in seiner Begrenztheit belächelt, sei Robert Schumanns „Ende vom Lied" angeführt, an dessen Schluß das vorher kraftvoll und pathetisch gefaßte Thema auf weichem, stimmungsvollem Untergrunde noch einmal freundlich-ernst in der Tiefe erklingt, aber ohne die anfängliche Freudigkeit und Zuversicht.

Zum Schluß noch einige kurze Bemerkungen über die einzelnen Formen, die wohl mit Ausnahme der Etüde in strengem Sinne alle zu witzigen oder humoristischen Gedankengängen geeignet erscheinen. Da sei erinnert an das Lied, das Strophen grundverschiedenen Inhalts an die gleichen Tonfolgen bindet; an gänzlich unerwartete isolierte Varianten der Melodie bei sonst gleichen Wiederholungen, an den plötzlichen Übergang vom ernsten, originalen Stil zum leichten und unpersönlichen, wie in den vorher erwähnten Liedern von Wolf. Im Sonatensatz können die Themen durch ihre innere Gegensätzlichkeit willkommenen Anlaß zu humoristischen Wendungen bieten, besonders auch bei ihrer Verarbeitung im Durchführungsteil. Dafür finden sich in der „Sinfonia domestica" von Strauß köstliche Belege. Von den kleineren musikalischen Formen seien das Scherzo und alle jene kleinen Fantasien für Klavier erwähnt, wie sie uns seit der Zeit der Romantiker als „Skizzen", „Aquarellen", „Impromptus", „Albumblätter", „Intermezzi", „Noveletten" und „Balladen" bekannt sind. Als besonders charakteristische Träger musikalischer Komik sind einige

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0494

von den Komponisten selbst als „Humoresken" bezeichnete Werke anzusehen. Als humoristische Rondos seien Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen" und Strauß' „Till Eulenspiegel" erwähnt. Vokale Canons können dadurch komisch wirken, daß sie die Sänger allen sonstigen Beobachtungen und aller menschlichen Würde zuwider zwingen, einander bis ins kleinste nachzuahmen, oder dadurch, daß — wie beispielsweise im Zankduett in der „Fledermaus" — zwei der entgegengesetzten Meinung sind und den ungleichen Gedankeninhalt auf die gleiche Tonfolge singen. Prächtige Beispiele humoristischer Fugen endlich sind die Prügelszene in den „Meistersingern" und die Doppelfuge aus der „Sinfonia domestica", die „einen lustigen Streit am frühen Morgen" darstellt und so eine der allerstolzesten und monumentalsten Formen musikalischen Denkens in den Dienst eines ungemein komischen Themas stellt, des Lärms um ein Nichts.

War auch das eigentliche Thema meiner Ausführungen die Übertragung eines allgemein-psychologisch und allgemein-ästhetisch festgelegten Gedankenganges ins Spezifisch-Musikalische, so sollte es mich doch außerordentlich freuen, wenn es mir zugleich gelungen wäre, der Musik Freunde zu werben, die in ihr mehr als eine gedankenleere oder in ihren Gedankengängen unbestimmte Kunst sehen und von ihr mehr als die Erregung von Gefühlen und Stimmungen erwarten!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0495

Arnold Schering:

Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik

Der Begriff der musikalischen Auslegekunst ist alt und reicht, von primitiven Anfängen abgesehen, bis mindestens ins 16. Jahrhundert zurück. Ihn als Teil der praktischen Musikästhetik unter dem der Theologie entlehnten Namen Hermeneutik wieder in den Vordergrund gerückt zu haben, ist das Verdienst Hermann Kretzschmars, der in den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters 1902 und 1905 Vorschläge und Anregungen gab, diese „Kunst“ weiter auszubauen. Die musikalische Hermeneutik kann zunächst als eine vorbereitende, propädeutische Betrachtungsweise aufgefaßt werden, da ihr Endzweck darin besteht, die im Tonwerk zur Erscheinung kommenden ästhetischen Ideen vorbereitend dem Hörer in denkbar größter Fülle und Plastik zum Bewußtsein zu bringen und damit dem Genießenden möglichst große psychische Resonanz zu verschaffen. Dies würde ihr praktischer Zweck sein, der sie in unmittelbare Verbindung mit der praktischen Musiklehre bringt. Indessen hat auch die reine, nicht angewandte Ästhetik Interesse an ihr. Denn die Grundlage hermeneutischer Betrachtung bildet die Frage nach der inneren Verwandtschaft der Tonvorgänge mit den Vorgängen unseres Seelenlebens und darüber hinaus die Frage, inwieweit sich auch in der Musik ein über aller Erfahrung Stehendes abspiegelt. Es mag in Kürze zusammengefaßt werden, worin die Beziehungen der musikalischen Hermeneutik zur allgemeinen Ästhetik bestehen.

Das musikalische Kunstwerk, das als eine Folge zusammenhängender Klänge an unserem Ohre vorüberzieht, läßt sich kaum anders als unter dem Bilde eines bewegten Organismus vorstellen, eines Ton- oder Klangorganismus, der von innen heraus belebt erscheint und vor unserem geistigen Auge (d. h. in der Phantasie) gleichsam hervorwächst, sich schrittweis, taktweis entfaltet wie eine aufblühende Pflanze. Diese Entwicklung geschieht nicht willkürlich, sondern nach bestimmten konstruktiven Gesetzen, die in den Tönen selbst latent liegen. Zum Bilde eines belebten Organismus kommen wir dadurch, daß wir uns ihn mit inneren Triebkräften ausgestattet denken: wir meinen einem ungeheuren System sich auswirkender Kräfte dynamischer, rhythmischer, melodischer, harmonischer Natur gegenüberzustehen, die Takt für Takt mit- und gegeneinander

spielen und vom Künstler so angeordnet sind, daß sich das phantasiemäßige Anschauen dieses Kräfteschauspiels zu einem lustvollen gestaltet.

Kräfte irgendwelcher Art aber können sich nur da bemerkbar machen, wo Gegensätze zusammentreffen, wo Widerstände zu überwinden sind. Die unter dem Bilde eines Sichbewegenden erscheinende Musik birgt von Natur aus ungezählte solcher Gegensätze in sich, da ihr Wesen auf nichts anderem beruht als auf dem fortwährenden Ausgleich gegenseitig sich befehdender Klang- und Bewegungsprinzipien. Und zwar können zwei Kategorien von Gegensätzen unterschieden werden. Erstens solche rein elementarer, klanglicher Natur. Sie werden von uns größtenteils unbewußt, gefühlsmäßig verarbeitet, z. B. Klang — Pause, stark — schwach, hoch — tief, schnell — langsam, lang — kurz, schwer — leicht, betont — unbetont, Bewegung — Ruhe, Gleiten — Springen, Staccato — Legato, Crescendo — Diminuendo, Steigen — Fallen, Accelerando — Ritardando usw., dazu der stärkste und wichtigste Gegensatz aller Musik: Konsonanz — Dissonanz. Kein Takt, ja keine Taktzeit einer Komposition, in der nicht fortwährend mehrere dieser Gegensätze aufeinanderprallten und zum Ausgleich drängten. Nicht minder bedeutsam sind zweitens jene, die aus der formalen Anordnung der Töne entspringen. Ihr Wechsel, ihr Ausgleich, ihr gegenseitiges Durchdringen wird durchschnittlich bewußt, intellektuell verarbeitet. In diese Kategorie gehören Kontrastbegriffe wie: Motiv — Gegenmotiv, Thema — Gegenthema, Halbsatz — Ganzsatz, Wiederholung, Imitation, Kanon, Variation, Modulation — Kadenz, Abbrechen — Neubeginnen, Symmetrie — Durchbrechen der Symmetrie, Tonika — Dominante usw.

Psychologisch gefaßt, bedeutet das fortwährende Zusammentreffen und Sichausgleichen von Gegensätzen dieser doppelten Art das Wachwerden ungezählter Spannungs- und Lösungsempfindungen in uns. Stark — schwach, betont — unbetont, Dominante — Tonika, Dissonanz — Konsonanz usw. bewirken je nach der Intensität ihres Auftretens und gegenseitigen Beeinflussens analoge Verhältnisse von Spannungs- und Lösungsempfindungen, und das ganze Tonwerk wächst schließlich zu einem verzweigten System in- und übereinandergreifender Konfliktempfindungen heran. Alle Spannungen und Lösungen, die uns die Tonverbindungen kraft ihrer dualistischen Erscheinungsformen aufnötigen, machen wir innerlich mit, erleben wir am eigenen Leibe, teils bewußt, teils unbewußt. Und indem das geschieht, erkennen wir in ihnen das Ebenbild unseres eigenen Willens- und Stimmungslebens, das gleichfalls auf einen fortwährenden Wechsel und Ausgleich von Spannungen gestellt ist. Töne und Tonreihen führen wie lebende Individuen vor unserem nach innen gewendeten Auge ein bedeutungsvolles Drama auf mit Steigerungen, Konflikten und Lösungen: wir sind die mitfühlenden Zuschauer. Jedes Musikstück, auch das kleinste lyrische, trägt in seinem Wechsel von Spannungs- und Lösungsverhältnissen etwas Dramatisches an sich. Und zwar sind das keineswegs eingebildete oder Scheinempfindungen, sondern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0497

wirkliche, reale Spannungen und Lösungen, über deren körperlich-physiologische Beschaffenheit wir freilich noch ungenau informiert sind.[1])

Der Grad des ästhetischen Genusses wird nun erstens davon abhängen, mit welcher Intensität wir die musikalischen Spannungsverhältnisse, sowohl die elementaren wie die formalen, mit durchgekostet haben; ferner: wieviel davon wir in Wirklichkeit empfunden haben und wieviel uns entgangen sind; mit anderen Worten: er hängt von unserer psychischen Resonanz ab. Hierbei spielen selbstverständlich Übung im Hören, Gewöhnung, musikalische Erziehung und Begabung, augenblickliche psychische Disposition eine Rolle, dazu auch der mehr oder weniger vollendete Vortrag der betreffenden Musik, der, wenn er stümperhaft ist, uns recht wohl der besten Spannungsempfindungen berauben kann.

Zweitens wird der Grad des Genusses bedingt von der Art, wie der Tonsetzer den fortwährenden Ausgleich von Einzelspannungen und Einzellösungen vollzogen hat, mit welcher mehr oder minder suggestiven Kraft er die Abwicklung des musikalischen Kräfteschauspiels gestaltet und zu schöner, befriedigender Vollendung geführt hat, wobei vorausgesetzt ist, daß auch die allgemeinen Bedingungen kunsttechnischer Natur erfüllt sind.

Werden nun jene musikalischen Kräfteschauspiele, wie soeben gesagt wurde, von uns als Ebenbild des eigenen oder überhaupt menschlichen Willenslebens mitempfunden, so nehmen sie zugleich auch eine tief gefühlsmäßige Färbung an. Selbstverständlich, — da es Spannungs- und Lösungsempfindungen ohne damit verbundene Gefühlsströme nicht gibt. Soviel musikalische Spannungen und Lösungen, d. h. soviel Ebenbilder menschlicher Willensregungen im Tonstück vorhanden sind, so viel eigentümliche Gefühlswallungen, Gefühlsströme erleben wir. Das Ergebnis wird sein: ein großes, buntgefärbtes Totalgefühl. Keins davon aber läßt sich in Worte fassen, weder das resultierende Totalgefühl noch die einzelnen, im Verlaufe sich anhäufenden Partialgefühle, von denen überhaupt manche nur blitzschnell an die Oberfläche kamen, um sofort von anderen wieder weitergerissen zu werden; vor der Macht des gefühlsmäßigen Erlebens verstummt die Sprache.

Bedeutet das nicht ein Eingeständnis, daß alle Hermeneutik mit negativen Ergebnissen enden muß? Nicht ganz. Denn der vernünftige, von den Grenzen seiner Kunst überzeugte Hermeneut will gar nicht die Musik in Begriffe oder Worte umsetzen, er will kein Prophet dessen sein, was der Komponist sich hier oder dort „gedacht" hat, — das wäre Überhebung oder Charlatanerie; er will nur dafür sorgen, daß möglichst viele musikalische Spannungs- und Lösungskonflikte empfunden, und zwar möglichst intensiv empfunden werden. Er will das Erleben nicht ersetzen, sondern

[1]) Es liegen indessen schon wertvolle Arbeiten über den Einfluß der Musik auf die Respirationsorgane vor. Auch die von O. Rutz angesponnenen Untersuchungen über das Verhältnis von Gemütsausdruck, Musik und Wort versprechen mit der Zeit Aufklärung zu bringen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0498

vorbereiten. Und da Worte und Begriffe dabei versagen, so sieht er sich gezwungen, Analogien und Bilder heranzuziehen, und wird versuchen, Assoziationen und Gedankenverschmelzungen herbeizuführen. Das geschieht, indem er auf analoge Spannungs- und Lösungskonflikte im Seelenleben hinweist, die uns bekannt sind, häufig vorkommen und von uns differenziert werden können. Voran stehen solche, die einen Willensakt begleiten, im Sinne eines Tuns oder eines Erleidens. Denn daran darf wohl mit Schopenhauer noch immer festgehalten werden, daß Musik letzten Endes tongewordenen Willensausdruck bedeutet. Der Hermeneut wird also vom Hinsinken, Ermatten, Kämpfen, Ersterben, Beharren, Abbrechen der Stimmen sprechen oder vom Zögern, Eilen, Aufbrausen, Sichstören, Emporstreben, Triumphieren usw., d. h. er gebraucht Verba, mit denen die Vorstellung ganz bestimmter Zustands- oder Tätigkeitsänderungen, mithin seelischer Kräfteschauspiele verknüpft ist. Mit einer so gedeuteten Tonwendung verbindet er dann eine zweite, dritte, vierte usw., und jedesmal wird die Vorstellung eines bestimmt gearteten Willensaktes klarer und deutlicher.

Der zweite Schritt ist der, daß an die Vorstellung bestimmter Affekte, Gefühle, Stimmungen appelliert wird, indem gesagt wird: diese Tonfolge drücke Schwermut, jene Sehnsucht, diese Andacht, jene Stolz usw. aus. Geschieht das ohne weiteres, lediglich auf Grund eines vagen Gefühls, so entbehrt die Deutung jeder Verbindlichkeit. Haben wir dagegen vorher die rein musikalischen Spannungskonflikte analysiert und als Ausdruck dieser oder jener Willensregungen erkannt, so ist es erlaubt und geboten, auf Affekte oder Stimmungen zu verweisen, auf solche nämlich, welche unserer seelischen Erfahrung gemäß am häufigsten mit solchen Willenserregungen verbunden zu sein pflegen. Das Anfangsmotiv des Tristanvorspiels drückt Sehnsuchtsqual deshalb aus, weil bei ihm Spannungen und Lösungen in so eigentümlicher Art verbunden sind, wie es drängendes Sehnsuchtsgefühl mit sich bringt. Auch dabei ist natürlich nicht zu vergessen, daß der vom Hermeneuten herangezogene Gefühls- oder Affektausdruck immer nur andeutenden, umschreibenden Sinn hat, also in sich selbst die Möglichkeit vielfacher, subjektiv gefärbter Varianten offen läßt.

Ein dritter Schritt ist der zur Wahl von konkreten Bildern, Dingen, Ereignissen, zufälligen Umständen, etwa zum Hinweis auf eine Landschaft, ein Gemälde, einen Helden, einen flatternden Schmetterling. Hier ist bekanntlich die größte Vorsicht nötig, will der Hermeneut nicht dem Vorwurf der Willkürlichkeit und des Gesuchten anheimfallen. Denn der Weg, den des Hörers Phantasie etwa vom Begriff „Sommerabend" bis zur elementaren psychischen Tatsache zurückzulegen hat, ist sehr weit. Der Hinweis „Sommerabend" muß erst das betreffende Totalgefühl (z. B. des Träumerischen) reproduzieren, alsdann muß dies Totalgefühl in seine wesentlichen Komponenten (Willens- und Gefühlsregungen) zerlegt werden, und erst dann ist das wahre Analogon zum realen Toneindruck gegeben. Sage ich dagegen: dies Thema schreitet wie ein Held, so ist das sofort verständlich,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0499

weil das gewählte Bild die Vorstellung einer bestimmt gearteten Willensregung hervorruft.

Jedenfalls wird dem Hörer durch diese vorbereitende Betrachtungsweise, deren methodische Handhabung ebensoviel Feingefühl wie innere musikalische Erfahrung verlangt, das Tonwerk als ein einzigartiger lebendiger Organismus von bestimmtem Innen- und Triebleben näher gebracht, und je nach der Fülle dieser Lebenssymbolik erkennen wir es in größerem oder geringerem Maße als Träger ästhetischer Ideen. Denn es kommt hinzu, daß die Klangerscheinungen eine außerordentliche Bildkraft haben können und zur unmittelbaren Assoziation von Vorgängen und Ideen anregen können, die außerhalb des seelischen Geschehens liegen. Solche Fälle wird der Hermeneut natürlich nicht unbeachtet lassen. Es steht ihm zu, sowohl den gesamten Tonorganismus wie auch einzelne seiner Teile unter einem Bilde, einer Idee, einem Symbol oder einem symbolischen Vorgang zu fassen, wobei schließlich, vorsichtig angewandt, auch außermusikalische Motive (Biographisches, Musikgeschichtliches, Stilistisches) mitbestimmend sein können. Aber dies Zusammenfassen des musikalischen Eindrucks unter bestimmte Bilder, Vorgänge, Ereignisse wird, solange eine Musik als Ausdrucksmusik betrachtet wird, nie das erste und grundlegende sein, was die Hermeneutik anzustreben hat. Auch die ausgesprochenste Programm-Musik wird zunächst immer erst jener psychologisch interpretierenden Analyse unterworfen werden müssen. Das drückte Robert Schumann mit dem bekannten Satze aus: „Vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein." Dabei kann freilich nicht geleugnet werden, daß häufig genug, auch in den größten Meisterwerken, Stellen erscheinen, bei denen die psychologische Analyse nicht befriedigt und sofort zu bestimmten Symbolvorstellungen weitergeschritten werden muß. Doch pflegen solche Stellen nur dort vorzukommen, wo dem Gang der musikalischen Ereignisse vom Tondichter selbst von vornherein eine bestimmte Symbolbedeutung beigelegt wurde, etwa in der Sinfonia eroica Beethovens oder der Faustsinfonie Liszts. Mit der skrupellosen Anwendung der Affektentheorie, wie sie das 18. Jahrhundert benutzte, kommen wir heute jedenfalls nicht mehr aus, vor allem nicht gegenüber der Musik der Gegenwart, in der sich Tausende von Affektenbestandteilchen in schnellstem Wechsel kreuzen. Wir müssen heute zu einer wissenschaftlich begründeten Lehre von der Statik und Dynamik der Tonbewegungen und Tonverbindungen zu gelangen suchen, müssen die in der Natur der Musik liegenden Möglichkeiten und Gesetze aufzudecken suchen, nach denen sich das Anziehen und Abstoßen, das Entzweien und Versöhnen der Tonelemente vollzieht, und werden dabei vielleicht feststellen können, daß die Statik und Dynamik der Tonbewegung doch eben nichts anderes ist als das Widerspiel der Statik und Dynamik unseres Seelenlebens.

Ein Beginn zu diesen Forschungen ist sowohl von der Seite der Psychologen wie von der der Musiker längst gemacht worden. Die Lehre von den tonalen Funktionen in der Harmonie z. B., wie sie von H. Riemann

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0500

bis ins Detail ausgebaut wurde, oder die Lehre von der Rhythmik, Metrik und Phrasierung beruhen durchweg auf Grundtatsachen der Seelendynamik. Nur sind diese Einzeldisziplinen bisher mehr in Verbindung und mit Rücksicht auf die praktische Musiklehre ausgebildet worden. Es müßte allmählich zu einer Vertiefung ihrer Resultate nach der Seite des psychologisch Gesetzmäßigen geschritten werden. Jeder Auftakt, jede Synkope, jeder Vorhalt, jede Kadenz ist Träger ganz bestimmter seelischer Hemmungen und Spannungen, die sich über den konkreten Einzelfall hinaus in bestimmte Gruppen zusammenfassen lassen und bei jedem neuen Auftakt, jeder neuen Synkope usw. unweigerlich wieder in Kraft treten. Auch die Ansätze zur Intervallästhetik gehören hierher, also Versuche, die Ausdruckswerte der Intervalle auf gewisse im Seelenleben prädisponiert liegende Maße für Spannungs- und Lösungsempfindungen zurückzuführen. — Wie bei alledem vorzugehen sein wird, mit Hilfe welcher Methoden, mit welchen Einschränkungen und Freiheiten, das kann erst nach und nach festgestellt werden. Schon heute aber dürfen wir uns auf viele gesicherte Ergebnisse der Psychologie, ebenso auf Feststellungen der empirischen und experimentellen Ästhetik stützen, und keins der ästhetischen Prinzipien, die bisher der Frage nach dem Zusammenhang von Kunstwerk und Psyche nahe zu kommen suchten, wird zu gering sein, um nicht als dankbar zu begrüßender Baustein zur Erkenntnis angenommen zu werden. Die reine Psychologie würde vertreten sein mit der Lehre von den Gefühlen, Affekten, Stimmungen und den seelischen Komplikationen, welche sich an Phänomene wie Aufmerksamkeit, Erwartung, Enttäuschung usw. knüpfen.

Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß, wenn viele dieser notwendigen Präliminarien einmal hinter uns liegen, auch die hermeneutische Betrachtung in ein anderes Stadium treten und vielleicht sogar eine neue musikästhetische Terminologie entstehen wird. Aber selbst wenn das erreicht wäre, würde niemals e i n s zu vergessen sein: die musikalische Hermeneutik ist immer nur Analyse oder Schilderung des Erlebens, nicht das Erleben selbst. Regt sie zwar zur deutlichen Vorstellung selbst der geringsten Wirkungen des Tonstücks an und befördert sie dadurch Verständnis und psychische Resonanz, so bedeutet doch das wirkliche Erleben etwas unvergleichlich Neues und Eigenes. Es bedarf des nachdrücklichen Hinweises kaum, daß beim wirklichen Erleben die Spontaneität, das u n b e w u ß t e gefühlsmäßige Verarbeiten der Eindrücke eine ausschlaggebende Rolle spielt. Was wir zuvor aus Wißbegierde oder innerer Nötigung zerlegt, zerfasert haben, wandelt sich von selbst, ohne daß wir widerstreben können, zu einem lebensvollen organischen Ganzen zurück, und über dem lebendigen Eindruck dieses Ganzen vergessen wir die tausendfältigen Funktionen der einzelnen Teile. Der Prozeß ist umgekehrt wie der beim schaffenden Tondichter, der zuerst das lebensvolle Ganze vor sich sah und erst später an die Ausarbeitung der Details herantrat. Vielleicht kann sogar gesagt werden, daß alle Wirkungen des rein Harmonischen — des „Vertikalen" in der Musik, das Zusammenklingende an sich, abgelöst von den melodischen Bewegungstendenzen, mit denen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0501

es verbunden ist —, daß das Harmonische als solches in der Hauptsache unbewußt verarbeitet wird. Die Wirkung eines Dur-, eines Molldreiklanges kann mit keinem Bewußtseinsinhalt erfüllt werden, wogegen umgekehrt die Folge ceg, ace recht wohl einem solchen zugänglich ist, weil sie mit einem bestimmten Rhythmus, also einer bestimmten Bewegungstendenz verbunden sein muß. Verfolgen wir eine polyphone Orchestersinfonie der Gegenwart, so ist unsere gesamte Aufmerksamkeit dem Ausdruck, der Bewegung, den mannigfachen musikalischen Spannungs- und Lösungskonflikten zugewandt; was dagegen Takt für Takt an vertikalen Klangreizen unser Ohr trifft, das kommt uns nur als Stimmung, als ein bunt verschwommener seelischer Untergrund, als ein fortwährend bewegtes Meer von verschieden affizierenden Tonreizen zum Bewußtsein. Eine Musik, die impressionistisch wirken will, d. h. möglichst wenig bestimmte Willensimpulse, aber sehr viel verschwommene Stimmungseindrücke suggerieren will, wird daher möglichst scharfe melodische Linien meiden und dafür das polyphonharmonische Element in Gestalt unzähliger, durcheinanderlaufender obligater Stimmen einseitig in den Vordergrund rücken. In solchen Fällen ist dem Hermeneuten das Geschäft nicht nur erschwert, sondern zuweilen gar unmöglich gemacht, und er wird die Feder niederlegen in dem Bewußtsein, daß seine Tätigkeit hier zwecklos wäre. Aber auch anderswo wird es Eindrücke genug geben, die bei der hermeneutischen Betrachtung zwar absichtlich in den Blickpunkt des Bewußtseins gerückt wurden, aber beim wirklichen Erleben des Tonwerks wieder in den Schoß des Unbewußten hinabgespült werden. Diese Tatsache führt zu der Forderung: soll die hermeneutische Betrachtung an Verbindlichkeit und positivem Wert nicht einbüßen, so muß das Recht des Unbewußten auch im Musikgenuß anerkannt und die Grenze sorgfältig abgesteckt werden, innerhalb derer die Macht des Unbewußten jede begriffliche Deutung aus dem Felde schlägt.

Diskussion:

Herr Bauer: Zu der klaren und erschöpfenden Einteilung Scherings bezüglich der musikalischen Hermeneutik möchte ich einige Bemerkungen machen. Schering unterscheidet:

1. Die Hermeneutik, bezogen auf die musikalischen Elementarformen,

2. Die Hermeneutik, bezogen auf die Verbindung derselben im speziellen Kunstwerk,

3. Die Hermeneutik, bezogen auf die ästhetische Idee des ganzen Kunstwerks.

Zum ersten Punkt ist zu bemerken: Die Hermeneutik ist als solche ein Teil der Elementartheorie der Musik, speziell der Rhythmik und Harmonik. Dieser Teil der Elementartheorie entbehrt noch einer systematischen Grundlegung. Er würde sich als allgemeine Affektenlehre darstellen und man könnte ihn als allgemeine Hermeneutik bezeichnen. Es unter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0502

liegt keinem Zweifel, daß in dieser Richtung die Jacques-Dalcroze-Schule wichtige Anregungen gegeben hat.

Zum zweiten Punkt ist zu bemerken: Bezogen auf die Verbindung der Elementarformen im speziellen Kunstwerk bildet die Hermeneutik einen Teil, und zwar eine Erweiterung und Ergänzung der musikalischen Formenlehre und tritt hier in Verbindung mit den anderen Zweigen dieser Disziplin. Mit Recht hat Kretzschmar in seinem Aufsatze (Peters Jahrbuch 1902) die Ergänzung der Formenanalyse in dieser Richtung gefordert. Ohne diesen Teil der Hermeneutik, den ich als speziellen Teil der Hermeneutik bezeichne, wird jede Analyse ein Bruchstück bleiben. Ohne sie werden Stellen wie der Zusatzteil des ersten Satzes, der Schluß des Trauermarsches der Eroica oder der Schluß der Coriolan-Ouvertüre nicht voll verständlich sein; es werden Eigentümlichkeiten im Bau des Sonatensatzes wie in Brahms Tragischer Ouvertüre oder gewisse Freiheiten der höheren Rondoformen in Wagnerschen Orchesterwerken, es wird die Einführung von Seitensätzen in fremden Tonarten bei Beethoven nicht ganz erklärt werden können. Auch die Instrumentationslehre, die ich zur Formenlehre rechne, ist ohne diese spezielle Hermeneutik ein Torso. Die Wiederholung des gleichen Themas von anderen Instrumenten darf man nicht auf rein technisch-klangliche Erwägungen allein zurückführen; die psychologische Bedeutung der Instrumentations-Nuancen ist ebenfalls Forschungsgebiet der musikalischen Hermeneutik. Ohne sie werden Episoden klanglicher Differenzierung wie im Andante von Beethovens fünfter oder Schuberts unvollendeter Sinfonie, wie die Einleitung von Wagners Faust-Ouvertüre nicht voll auszudeuten sein.

Zum dritten Punkt der Hermeneutik, soweit sie auf die ästhetische Idee des Ganzen bezogen ist, ist zu sagen, daß sie als musikalische Ästhetik im engeren Sinne zu bezeichnen ist.

Im Anschluß an seine Ausführungen sagt Schering: „Die starke Bildkraft der Klangerscheinungen gibt ihr das Recht, Bilder, Vorgänge, Ideen zu assoziieren, die außerhalb seelischen Geschehens liegen." Hier ist nun die wichtige Frage aufzuwerfen, wie weit der Hermeneut im Assoziieren von Bildern, Vorgängen und Ideen gehen darf. Welchen Grad von Wahrheitsgehalt dürfen diese Assoziationen beanspruchen?

Die musikalische Hermeneutik ist die Brücke, die vom Erleben des Künstlers zu dem des Hörers geschlagen wird. Dabei sind zwei Kardinalfragen aufzuwerfen:

1. Was gibt der Hermeneut vom Künstler?

2. Was gibt der Hermeneut aus sich?

anders ausgedrückt: wo tritt er als beglaubigter Dolmetscher für die Intentionen des Künstlers ein, und wo erfindet er selbst Symbole? Die Intentionen des Künstlers können authentisch nur auf Grund schriftlicher oder mündlicher Mitteilungen des Künstlers gegeben werden.

Beispiel: In der „Eroica", wo die Überschrift, Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo, die Überschrift „Trauermarsch", die ursprüngliche Widmung an Bonaparte sowie die von Ries überlieferte Äußerung vorliegen, ist die „ästhetische Idee" authentisch gegeben. Ihre Ausgestaltung im einzelnen ist Sache des Hörers, bezw. des idealen Hörers, des Hermeneuten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0503

Man betrachte z. B. die Schilderung, die Berlioz von dieser Sinfonie gibt (Lenz II, 316 ff, Berlioz, Deutsche Ausg. VI, 17.). Er spezialisiert den Begriff des Scherzo als eines Scherzo funèbre, spricht von „jeux funèbres, à chaque instant assombris par des pensées de deuil, des jeux enfin comme ceux que les guerriers de l'Iliade-célébraient autour des tombeaux de leurs chefs". Das ist ein Versuch, die Verbindung des Ideengehalts des Scherzo mit dem der beiden ersten Sätze, mithin die einheitliche ästhetische Idee für das Ganze herzustellen. Der schroffe dynamische Wechsel, der straffe rhythmische Charakter führen ihn gleichsam a posteriori zu dem Spezialbegriffe der jeux funèbres. Wieweit Beethoven für diese Interpretation zeichnet, ist nicht zu eruieren; wieweit er den Charakter des Scherzo deutete, werden wir nicht erfahren können.

Wenn Kretzschmar sagt, daß das erste Motiv des Allegro der Don-Juan-Ouvertüre d-dis-e-g „eine schwellende, drängende Empfindung" ausspricht, die an sich sowohl auf Sehnsucht als auf Rachsucht gedeutet werden kann und erst durch die spezielle Vorstellung der Gestalt Don Juans auf letztere bezogen wird, so geht daraus klar hervor, daß ohne Fingerzeig des Autors nur eine Hermeneutik der allgemeinen Affekte, nicht ihrer Abstraktionen möglich ist.

Der Seitensatz der Eroica drückt eine Sehnsucht aus, die rhythmisch durch das Drängende der Auftaktviertel, harmonisch durch die steigende Chromatik f-fis-g der ersten Oboe und zweiten Klarinette, im Nachsatze durch das g-gis-a und f-fis-g der zweiten und ersten Violinen zum Ausdruck kommt. Dieser allgemeine Affekt wird von allen Hermeneuten in ähnlicher Weise gedeutet: Marx spricht von „nachdenklicher Episode", Grove von „verklärter Wehmut", Kretzschmar von „schmerzlicher Wendung", Bekker von „schmerzlichem Mahnen, das als Frage verhallt". Das Unbefriedigende ist also der von allen empfundene Affekt.

Die spezielle Abstraktion des Affektes ist rein subjektiv: ob die Sehnsucht des Helden auf Liebe, ob sie auf Ruhe und Frieden, auf Einsamkeit gerichtet ist, wird man nicht zu objektiver Gewißheit erheben können. Für die Liebe spräche die Chromatik, für die Ruhe und Einsamkeit die pastorale Holzbläserfärbung. Jeder Hermeneut wird hier anders deuten. Dennoch — und das ist das Wichtige — muß er in der durch die Gattung der Affekte gewiesenen Richtung vorwärts schreiten, er muß spezialisierend und abstrahierend über die allgemeine Affektenlehre hinausgehen. Schering sagt: „Die Wahl solcher assoziierten Begriffe darf nicht von subjektiver Willkür abhängig gemacht werden". Ich glaube, daß diese nicht auszuschalten sein wird — denn wenn wir statt „subjektive Willkür" „subjektive Empfindung" setzen, so geben wir damit eben der oben dargestellten Methode des Vordringens zu den speziellen Affektnuancen Ausdruck. Nur muß der Hermeneut sich des Symbolischen dieser seiner Spezialisierung bewußt bleiben: er vermittelt dem Hörer seine subjektive Empfindung, um diesen zu veranlassen, die betreffende Stelle in analogem Sinne zu deuten, oder überhaupt zu deuten, an ihr nicht achtlos vorbeizuhören. Der Hermeneut soll also die Dynamik der Empfindungen wachrufen oder die vorhandenen differenzieren, den Sinn für das wecken, was Schering als „Kräfteschauspiele" bezeichnet. Alles, was über die Festlegung der allgemeinen Affekte hinausgeht, bleibt Symbol des Hermeneuten und als solches ein suggestiver Prozeß. Mag es sich um spezielle Ausdeutung seelischen Geschehens handeln, wie in dem erwähnten Beispiel aus der Eroica oder wenn wir den speziellen Charakter der Traurigkeit des Allegretto der VII. Sinfonie als Elegie im Gegensatz zu dem Drama des Eroica-Trauermarsches deuten, oder mag

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0504

es sich um Vorgänge handeln, die außerhalb „seelischen Geschehens" liegen, so, wenn wir im langsamen Satz der Pastoral-Sinfonie die Flötensechzehntel auf die Goldammer, im Gewittersatze die Sforzato-Achtelschläge auf Blitze, die Figuren der Celli und Kontrabässe auf Donner, die chromatischen Violinen-Figuren auf Regengüsse beziehen: alle diese speziellen Abstraktionen und Ausdeutungen sind das ebenso rechtmäßige wie unverbindliche Eigentum des Hermeneuten. Sie sind die notwendige Ergänzung der allgemeinen Affektenlehre und haben vor allem den Wert, den Hörer und Interpreten zu selbständiger Geistesarbeit anzuregen, gleichviel, ob jener zu denselben oder andern Assoziationen gelangt. Daß die allgemeine Affektenlehre aber die gemeinsame Grundlage aller Hermeneutik ist, die bis zu hohem Grade objektive Gültigkeit beanspruchen kann, hat schon Schopenhauer ausgesprochen, wenn er sagt (W. a. W. u. V. I, 345 der Reclam-Ausgabe): „Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Grade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, gibt ihr den hohen Wert, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat."

Herr Moos: In der von Herrn Schering gegebenen Darstellung erschienen die Grenzen zwischen der Hermeneutik als einer praktischen und der Ästhetik als einer theoretischen Wissenschaft verwischt. Beide gehen ohne deutlich erkennbare Grenzen ineinander über in der Weise, daß die Hermeneutik Schlüsse allgemeiner Art zieht, die mit einiger Sicherheit nur auf den Fundamenten der wissenschaftlichen Ästhetik gezogen werden können. Die Hermeneutik des Herrn Schering sieht im musikalischen Kunstwerk ein System von Kräfte-anspannungen und Kräftelösungen, ein Kräfteschauspiel, das unmittelbar auf das wirkliche, reale Wollen und Fühlen des Aufnehmenden einwirkt. Diese Auffassung ist sensualistisch, sie gibt die wichtigste Erkenntnis der letzten hundert Jahre wieder preis: die Erkenntnis, daß das musikalisch Schöne, wie alles Schöne, rein geistiger Art ist und an der bloßen Vorstellung oder dem ästhetischen Scheine haftet, sich unmittelbar also nicht an das realpraktische Wollen und Fühlen des Aufnehmenden wendet. Das musikalisch Schöne ist gerade das nicht, wofür Schering es in erster Linie hält: es ist kein Kräfteschauspiel, sondern Ausdruck. Als Tonmalerei kann die Musik zwar in einem gewollten, sehr weit genommenen Sinne zum Kräfteschauspiel werden; aber auch in diesem Fall bietet sie nicht wirkliche Kräfte, sondern nur das Bild von solchen, wie das Gemälde nur das Bild oder den Schein des Seesturmes bietet, und wendet sich daher wieder nicht an das realpraktische Wollen und Fühlen des Aufnehmenden. Von der durch Herrn Schering skizzierten sensualistischen Grundlage aus einen Übergang zu gewinnen zum geistigen Erfassen und Verstehen des Kunstwerks, sehe ich keine Möglichkeit. Es muß auf das eindringlichste davor gewarnt werden, das so überaus schwierige und komplizierte Gebiet der wissenschaftlichen Ästhetik ohne die ausreichende psychologisch-philosophische Schulung zu betreten. Die Vertreter der Musikgeschichte, die in ihrem eigenen Gebiet mit Recht so hohe Ansprüche machen, sollten bedenken, daß die wissenschaftliche Ästhetik nicht minder schwierig ist, daher nicht nebenbei betrieben werden kann, sondern die volle Kraft, Zeit und Konzentration eines normal organisierten Menschen fordert.

Herr Ziehen hebt hervor, daß neben der suggestiven Hermeneutik des Kunstsachverständigen und der Selbsthermeneutik des Komponisten (teils vor und während, teils nach der Komposition) auch die Hermeneutik des Kunst-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0505

genießenden eine Untersuchung verdient. In der Tat haben z. B. Gilman u. a. solche Untersuchungen angestellt. Das wichtigste Ergebnis, das übrigens mit den Scheringschen Erörterungen gut in Einklang zu bringen ist, geht dahin, daß die Vorstellungen, welche unbeeinflußte Versuchspersonen an eine Komposition anknüpfen, inhaltlich außerordentlich variieren, aber in den charakteristischen Gefühlsbetonungen eine bemerkenswerte Übereinstimmung zeigen. Außerdem warnt Ziehen vor einer zu ausschließlichen Analogisierung des musikalischen Verlaufs einer Komposition mit einer Willensbewegung.

Herr Schering wies anknüpfend an die Ausführungen des Herrn Moos abschließend darauf hin, daß er die musikalische Hermeneutik, wie schon aus der Einleitung hervorgehe, keineswegs als identisch mit musikalischer Ästhetik schlechthin verstanden wissen wolle. Zwischen dem Hermeneuten und dem „wissenschaftlichen" Ästhetiker bestehe seines Erachtens der Unterschied, daß der Hermeneut gezwungen ist, sich jedesmal mit einem bestimmten Kunstwerke von so oder so gearteter technischer und klanglicher Natur auseinanderzusetzen, während der „wissenschaftliche" Ästhetiker bei seiner Betrachtung „Kunstwerk" als Totalbegriff faßt. Der Hermeneut sehe sich daher veranlaßt, bei weitem tiefer in die Regionen und Probleme des rein Sinnlichen d. h. der positiv gegebenen rhythmischen, dynamischen und klanglichen Eigenschaften des Tonwerkes x oder y herabzusteigen als sein Kollege, der die Erscheinungen in summa von der hohen Warte des über dem Einzelfall stehenden idealistischen Philosophen interpretiert. Über das Wesen des musikalisch Schönen habe der Hermeneut als solcher überhaupt nicht zu diskutieren. Übrigens sei im Vortrag ausdrücklich hervorgehoben, daß uns ein musikalisches „Kräfteschauspiel" nur dann künstlerisch wertvoll erscheint, wenn wir es beseelen oder zu beseelen imstande sind d. h. es als Spiegel (oder „Bild") unseres Innenlebens erkennen. Damit ist und bleibt die Musik Ausdruck.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0506

9. Oktober, nachmittags 3 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Bauer

Hermann Wetzel:

Dur und Moll im diatonischen Tonkreise

Als ich die Aufforderung erhielt, mich an den Vorträgen des Kongresses zu beteiligen, schwebte mir anfänglich ein Thema vor, wie es die erste gedruckte Ankündigung andeutete. Ich wollte Ihnen einen Überblick über die Resultate geben, die die Musiktheorie seit Riemann erzielt hat, und wollte dabei berücksichtigen, was der Ästhetiker diesen Ergebnissen entnehmen könne. Immer habe ich das Verhältnis von Musiktheorie und Musikästhetik so aufgefaßt, daß die Musiktheorie die Welt der musikalischen Tatsachen begrifflich zu fassen streben muß, um ihre Formulierungen dann den Ästhetikern zur Einordnung in höhere Zusammenhänge zu übergeben. Die Musiktheorie ist die Vorarbeiterin der Musikästhetik. Ich will davon schweigen, wie unzulänglich sie mir diese Rolle noch durchzuführen scheint; wie wenig ich mich selbst imstande fühle, Ihnen hier Umfassenderes zu bieten. Neben diesem Gefühl des Unvermögens war es mehr noch die Einsicht, daß es unmöglich sei, in einer halben Stunde ein so umfassendes und noch so unbearbeitetes Thema anders als oberflächlich zu behandeln, die mich bald wieder von meinem Vorhaben abstehen ließ. Ich möchte Ihnen an Stelle dessen nur von einem musiktheoretischen Problem allein sprechen, und zwar von einem der allerwichtigsten, dem Durmollproblem, zu dem ich auch das Dominant-Subdominantproblem rechne. Doch auch dieses, das sah ich bald, kann ich Ihnen hier nur in den Grundlagen vortragen. Die Durmollfrage kann bisher als ungelöst betrachtet werden. Die Ansichten Helmholtz', Riemanns und Oettingens stehen sich unversöhnt gegenüber, und sie sind auch nicht zu versöhnen. Außer von diesen drei Männern ist eigentlich nichts von tieferem Belang zu dieser Frage gesagt worden, bis ein neuer, noch wenig beachteter Theoretiker R. Mayrhofer ihr neue Gesichtspunkte abgewann. Meine hier vorgetragenen Ansichten sind wesentlich von denen Mayrhofers beeinflußt.

Mein Thema lautet also:

Dur und Moll im diatonischen Tonkreise

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0507

Unter den tonräumlichen Erlebnissen, worunter ich alle Eindrücke verstehe, die durch das wechselnde Gegeneinander der Töne im imaginären — oder, wenn Sie wollen — im wirklich erlebten Tonraume sich ergeben, haben die Erscheinungen, die man unter den Schlagworten Dur und Moll kurz zusammenzufassen pflegt, von jeher besonderes Interesse erregt.

Man fand, daß gewissen zum Vergleich auffordernden Klangerscheinungen, gewissen Konstellationen mehrerer Töne ein gegensätzlicher Gefühlswert innewohne. Solche Klangerscheinungen zeigen auffallende spiegelbildliche Ähnlichkeiten in der räumlichen Ordnung der Töne, die man in Beziehung zu dem Gegensatze des klanglichen Eindrucks gebracht hat. Diese Dur-Moll-Auffassung ist die einer beträchtlichen Gruppe von Musikforschern, und ihr letzter energischster Verfechter, H. Riemann, hat sie auch bei einer Reihe von älteren Forschern nachgewiesen. Ich möchte hier gleichsam als letzte, jedenfalls am meisten durchdachte Formulierung dieser Anschauung die Deutung Riemanns anführen. Er erklärt den „gegensätzlichen" Charakter des Dur und Moll damit, daß im Durakkord die in einfachsten Verhältnissen bezüglich der Schwingungszahlen stehenden Töne zur Einheit des Klanges zusammengefaßt werden, im Moll dagegen die in einfachsten Verhältnissen bezüglich der Schallwellenlänge stehenden Töne.

Als „ganz verkehrt" bezeichnet Riemann eine zweite Ansicht über das Verhältnis von Dur zu Moll, nach der das Moll von Dur abzuleiten wäre. Der berühmteste Vertreter dieser Anschauung, Helmholtz, charakterisiert das Moll bekanntlich als „getrübte Konsonanz", indem er die Konsonanz des Durklanges aus der Tatsache ableitet, daß seine drei Töne Bestandteile der Obertonreihe e i n e s Hauptones, nämlich des Dreiklanggrundtones sind, während der Mollklang auf dem gleichen Grundtone eben einen fremden Vertreter (die kleine Terz) in sich birgt, der die Einheit der Klangauffassung stört. Meiner Meinung nach bergen beide Anschauungen, sowohl die Riemanns als auch die Helmholtz', Richtiges. Sowohl die spiegelbildliche Gegensätzlichkeit der Tonanordnung beim Dur- und Moll-Klange, auf die Riemann das entscheidende Gewicht legt, als auch die Trübung der Einheit der Klangvorstellung, die Helmholtz als ausschlaggebend betrachtet, spielen bei dem Durmollproblem eine Rolle. Die Lösung der Frage scheint mir aber erst durch Mayrhofer ermöglicht zu sein, dessen Grundgedanken ich Ihnen nun in der Gestalt, wie sie sich in mir umgeformt haben, vortragen möchte.

Zunächst muß die Frage gestellt werden, unter welchen tonräumlichen Bedingungen denn der Dur-Moll-Gegensatz erstmalig in Erscheinung tritt. Der Einzelton ist zweifellos tongeschlechtlich indifferent. Es fragt sich dann also, ob wir von Dur- bzw. Mollzweiklängen (Intervallen) sprechen können. Man wird weder der Quinte noch dem Ganz- oder Halbtone, ebensowenig der verminderten Quinte nebst den Umkehrungen aller dieser Intervalle einen Dur- bzw. Mollcharakter zusprechen wollen. Viele werden dagegen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0508

geneigt sein, das bei der großen und kleinen Terz anzunehmen. Man würde dann sagen müssen, die Großterz weist Durcharakter, die Kleinterz Mollcharakter auf. Geben wir dies zunächst zu, um nach der Begründung dieses Eindrucks forschen zu können. Da müssen wir uns zunächst Rechenschaft darüber ablegen, was wir denn eigentlich mit den Titeln: Durcharakter, Mollcharakter sagen wollen. Ich würde ihre Umschreibung folgendermaßen versuchen: Die Großterz ist leichter vorstellbar, weil mit dem Grundtone (z. B. c) der obere Grenzton (e) in der Obertonreihe des c mitgegeben ist. Das ganze Intervall klingt also mit dem Grundtone naturgegeben leise an; es braucht nicht konstruiert, sondern gleichsam der Naturunterlage nur entnommen zu werden. Diese Leichtigkeit des Vorstellungsganges schafft der Großterz den Charakter einer selbstverständlichen, bestimmten, auf einer Naturunterlage sicher ruhenden Vorstellung, der nicht übel mit dem lateinischen Adjektiv durus umschrieben wäre, wiewohl bekanntlich der Ursprung dieses Terminus aus der Notenschrift herrührt, also rein technischer Natur ist. Die Vorstellung der Kleinterz zeigt gegenüber der der Großterz erhebliche Schwierigkeiten, wie sie sich auch in der Tat bei ungeübten Hörern durchweg beobachten lassen. Denn bei gegebenem c wäre das es, der zweite Grenzton der Kleinterz, nur rein konstruktiv zu gewinnen, ein naturgegebener Anhaltspunkt für diesen Ton fehlt ganz. Die Mühen der Vorstellung einer Kleinterz verleihen dieser nun (im Gegensatz zur Großterz) den Charakter einer weit weniger selbstverständlichen, unbestimmteren, mehr im Ungewissen schwebenden Klangvorstellung. Der Charakter der Kleinterz ist dem der Großterz gegenüber unzweifelhaft labiler. Für all diese Empfindungsfacta bietet aber der Terminus mollis, der ja auch ursprünglich etwas anderes sagen sollte, eine nur unzureichende Umschreibung.

Es ist aber meiner Meinung nach unzulässig, auf diese hier soeben vorgetragene Weise einen Dur-Moll-Gegensatz zwischen der Großterz und der Kleinterz konstruieren zu wollen. Meiner Meinung nach sind die Intervalle sämtlich tongeschlechtlich indifferent. Die größeren oder geringeren Vorstellungsschwierigkeiten allein können nie das Durmollempfinden wecken. Denn dann müßte z. B. auch die große und kleine Sekunde oder die reine und verminderte Quinte einen solchen tongeschlechtlichen Gegensatz erkennen lassen. Ja auch zwischen der Großterz und einer Sekunde müßte er bestehen, denn es ist gar nicht einzusehen, weshalb gerade nur die beiden Terzen, gegeneinandergestellt, ihn auslösen sollen.

Meiner Meinung nach erklärt sich die Neigung, die Groß- und Kleinterz in ein tongeschlechtlich gegensätzliches Verhältnis zu bringen, daraus, daß diese beiden Intervalle dort, wo der tongeschlechtliche Gegensatz tatsächlich erstmalig in Erscheinung tritt: bei der Dreiklangsvorstellung, eine wichtige Rolle spielen. Indem sie nun dort an der Erzeugung des Dur-Mollempfindens entsprechend beteiligt sind, ist der geübte Hörer leicht geneigt, diese Eigenschaft ihnen auch an sich, losgelöst von der Dreiklangsvorstellung zuzusprechen. Er vergißt dabei aber nur die leise mitspielenden Erinnerungsvorstellungen aus den Dreiklangserlebnissen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0509

Ich möchte nun versuchen, Ihnen darzulegen, wie bei der Dreiklangsvorstellung das Dur-Mollempfinden zustande kommt.

Wir müssen uns, wenn wir Musiker einen Dreiklang gleichsam wie eine einzige unzerlegbare Vorstellungseinheit apperzipieren, stets dessen bewußt bleiben, daß eine solche Dreiklangsvorstellung ein Empfindungskomplex ist. Aus der Verschiedenheit der beiden Wege nun, die unsere Vorstellung durchlaufen muß, um einmal zum Effekt der Dur-, das anderemal zur Mollklangvorstellung zu gelangen, erklärt sich meiner Meinung nach die Verschiedenheit des Dur- und Molleindrucks.

Vorausschicken möchte ich, daß mir jegliche künstlerische Musikausübung, auch die primitivste des Urmenschen oder Kindes an die Vorstellung des Dur- und Molldreiklanges gebunden erscheint. Erst das Individuum, das diese beiden Vorstellungskomplexe sich erarbeitet hat, musiziert, während alle Vorstufen des tonräumlichen Vorstellungslebens, falls sie überhaupt beim Menschen vorkommen, nur ein unbewußtes Spielen mit Tönen bedeuten können. Musik beginnt erst dort, wo eine Anzahl von Einzeltönen in einen durch ein psychologisches Gesetz bestimmten Zusammenhang treten, d. h. wo Einzeltöne sich zu einem Tonkreis, einem tonlichen Organismus kristallisieren. Die ordnende, kristallisierende Kraft ist ein in uns ruhendes künstlerisches Anschauungsbedürfnis, dessen musikalische Entfaltungsform ich das Bedürfnis nach Schaffung tonräumlicher Kontraste nennen möchte, etwa vergleichbar den räumlichen Kontrasten horizontal-vertikal, den Farbenkontrasten hell-dunkel, den metrischen Kontrasten kurz-lang, den rhythmischen Kontrasten leicht-schwer. Wie alle diese Gegensätze unseres künstlerischen Anschauungslebens, so ist der tonräumliche Kontrast Dur-Moll (übrigens nicht der einzige auf tonräumlichem Gebiete) berufen, in symbolische Beziehungen zu den Kontrasten unseres Gemütslebens gestellt zu werden, woraus dann seine seelisch erregenden Kräfte erklärbar werden.

Nun lassen Sie mich zurückkehren zu meinem Darlegungsversuch des Entwicklungsganges der Dur- und Mollempfindung. Jede unserer Klangvorstellungen geht aus von einem Einzeltone als Stützpunkt und findet in den Tönen der Oberreihe eines solchen Tones bekanntlich den ersten Wegweiser. Die ersten selbständigen Vertreter dieser Reihe weisen so evident auf den sogenannten Durdreiklang hin, daß man wohl allgemein der Ansicht ist, seine Vorstellung sei auf dem Wege der Nachzeichnung des Naturphänomens gewonnen. Die Richtung dieses Nachzeichnungsprozesses läuft meiner Ansicht nach so, daß an den Ursprungs-Stützton (z. B. c) zuerst der Großterzton (e) angegliedert wird. In der Obertonreihe ist allerdings der Quintton der zunächst gegebene, aber die Vorstellung wählt nach der tonräumlichen Bedeutung aus. Es würde mich zu weit von meinem Thema abführen, wollte ich Ihnen auseinandersetzen, weshalb ich die Großterz für ein weit wichtigeres, zwingenderes, im tonräumlichen Vorstellungsleben weit entscheidenderes Intervall halte als die reine Quinte. Unter Voraussetzung dieser für mich unzweifelhaften Tatsache bin ich geneigt, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0510

Großterzvorstellung (z. B. c — e) als erste Etappe auf dem Entwicklungsgange unserer Vorstellung zum Durdreiklange hin anzusprechen. Über den Empfindungseindruck der Großterz habe ich mich bereits ausgesprochen. Ich bezeichnete sie als eine selbstverständliche, bestimmte, auf einer Naturunterlage sicher ruhende Vorstellung. Hier möchte ich noch ein Bild anfügen. Wenn man den Ursprungston (c) dem Farbentone eines Rot vergleicht, so würde der Hinzutritt des e zum c etwa wirken, wie wenn man zu der ersten Rotnuance eine zweite mischt. Der Eindruck des Gemisches wird voller, nimmt aber gegenüber der Ursprungsvorstellung keine abweichende Nuance an. Auch die Angliederung des dritten Tones (g) an die Großterz, womit die Durklangvorstellung perfekt wird, verändert, wenn ich zunächst im Bilde bleiben darf, den Farbenton der Großterz nicht. Ich möchte den Hinzutritt der Quinte etwa mit der Beimischung einer dritten Rotnuance vergleichen. Tonräumlich ist die Angliederung des g seiner natürlichen Herkunft wegen ein gleichfalls selbstverständlicher Vorgang, der den Empfindungswert der Großterz nicht umfärbt, sondern ihn nur vertieft.

Der einheitliche, ungebrochene Aufbau des Durklanges, zugleich die naturgegebenen Grundlagen seines Vorstellungsprozesses bedingen seine Gefühlswerte, die meines Erachtens nicht besser als durch das Wort durus bezeichnet werden können.

Suchen wir uns jetzt den Vorstellungsgang des Mollklanges klar zu machen. Bis hierher gingen meine Darlegungen im großen und ganzen parallel mit den heute herrschenden Ansichten über das Dur. Was ich jetzt über das Moll vortragen will, weicht grundlegend davon ab.

Die meiner Ansicht nach irrigen Deutungen des Mollklangs erklären sich vielleicht aus e i n e r verkehrten Voraussetzung. Sowohl Helmholtz als auch Riemann und v. Oettingen und die anderen Theoretiker bemühen sich stets, den Durmollgegensatz an dem Dreiklangspaar c e g und c es g zu demonstrieren. Das muß notwendig zu falschen Deutungen führen, denn dabei werden zwei Klänge zueinander in Beziehungen gestellt, in denen sie in unserem natürlichen Klangvorstellungsleben nicht stehen. Dieses läuft, nachdem es von der Ursprungsvorstellung eines Einzeltones (in unserem Falle c) bis zur Aufstellung des Durklanges vorgeschritten ist, einen anderen Weg, jedenfalls nicht über es, da dieser Ton eine ziemlich fernliegende außerdiatonische Station ist.

Ich sprach davon, daß der Verlauf unseres tonräumlichen Vorstellungsganges bestimmt wird durch den inneren Zwang, tonräumliche Organismen, Tonkreise zu schaffen, in denen sich tonräumliche Kontraste auswirken können. Ist unser tonräumliches Bewußtsein nun bis zum c e g gelangt, so wird es, jenem inneren Zwange gemäß, gedrängt, einen tonräumlichen Kontrastwert zu entwerfen. Diesen findet es aber nicht, wie bisher allgemein angenommen wurde, in c e s g, sondern in dem Mollklange a c e. Denn der Kontrastwert, der dem Durklange gegenübertreten soll, muß mit ihm einem, und zwar dem denkbar engsten Tonkreise angehören. Was wir hier

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0511

verfolgen, das ist zugleich der Aufbau des pentatonischen Tonkreises, der auch heute noch die freilich halb unbewußte (für sich allein allerdings praktisch bedeutungslose) Grundlage unseres tonräumlichen Vorstellungslebens bildet. Innerhalb dieses ursprünglichen primitivsten Tonkreises darf einzig der Kontrastwert zu c e g gesucht werden; ihn außerhalb anzunehmen, ist eine Konstruktion, die vom natürlichen Gange unseres tonräumlichen Vorstellungslebens abweicht und diesen entstellt.

Wie ich bereits betonte, spielt die Großterz im tonräumlichen Vorstellungsleben eine bestimmende Rolle. Innerhalb des pentatonischen Tonkreises ist sie das herrschende Intervall, dem sich die anderen unterordnen. Sie ist zugleich auch das Zentrum, der ruhende Pol, an den sich die beiden Kontraste: Dur-Mollklang gegensätzlich angliedern. Wie das beim Durklang vor sich geht, haben wir besprochen. In wenigen Worten läßt sich jetzt die Entwicklung der Mollklangvorstellung auseinandersetzen. Sie geht wie die des Durklangs aus von dem gleichen Ursprungstone (in unserem Falle c) und ruht ebenfalls auf der Großterz (c — e). Während nun aber der Durklang weiter aus der Obertonreihe des Ursprungstones herausgenommen wurde, springt die Vorstellung, um zum Kontrastwert des Mollklanges zu gelangen, von der naturgegebenen Unterlage ab, in den leeren Tonraum hinein. Sie sucht ein Gebilde, das entgegengesetzte Empfindungswerte als der Durklang in uns auslösen soll. Das kann naturgemäß nur einem solchen möglich sein, dessen tonräumliche Lagerungsverhältnisse denen des Durklangs entgegengesetzt orientiert sind.

Hier haben Riemann und die älteren Dualisten zweifellos richtig beobachtet, wenn sie auf die spiegelbildliche Gleichheit des Dur- und Mollklanges fürs Auge hinwiesen. Und auch fürs Ohr besteht zweifellos eine ähnliche Empfindung. Gleichwie das Auge muß auch das Ohr spiegelbildlich entgegengesetzte Strecken im Tonraume abmessen, um zum Mollklange zu gelangen. Der dabei gefundene Ton a erweist sich fürs Auge wie fürs Ohr als Gegenwert zum g. Er schafft mit der naturgegebenen festliegenden Großterz c — e eine Streckentrias, deren Lagerungsverhältnisse sich spiegelbildlich zu denen des Durklangs verhalten, und es ist begreiflich, daß das Erlebnis eines tonräumlichen Spiegelbildes einerseits ähnliche und doch auch zugleich kontrastierende Empfindungen auslöst. Daß wir im musikalisch-praktischen Hören tatsächlich Gewicht auf die spiegelbildliche Ähnlichkeit des Mollklanges zum Durklange legen, beweist die Tatsache, daß wir nur die Lage a c e als Grundlage hinzunehmen gewillt sind, während doch die Sextakkordlage, dem tonräumlichen Entwicklungsgange nach, eher diese Stellung einnehmen sollte.

Ich verglich vorhin das Zusammenwirken der drei Töne c e g zum Durklange mit dem Zusammenwirken dreier Rotnuancen. Für den Mollklang käme man zu folgendem Vergleichsbilde: c und e Rot, a trägt einen fremden Ton hinein. Es fehlt in der Obertonreihe von c und muß frei konstruiert werden nach der oben erörterten psychologischen Richtlinie. Als Kontrastwert wäre ihm die Nuance grün zuzusprechen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0512

die dann bei der Vereinigung mit den beiden Rotwerten (c und e) den Ton trübt. So erscheint in der Tat der Mollklang als ein getrübter Empfindungskomplex, freilich in ganz anderem Sinne, als Helmholtz ihn verstand. Die Trübung liegt darin, daß seine Vorstellung nicht wie beim Durklange aus einer einheitlichen Naturvorlage herauswächst, sondern gewonnen wird unter bewußter Abweichung von dieser Vorlage. Die Richtung der Abweichung wiederum wird bestimmt durch das psychologische Bedürfnis nach Schaffung eines tonräumlichen Kontrastwertes zum Durklange. Der Effekt ist eine Klangeinheit von kontrastierendem Empfindungsgehalt gegenüber der des Durklanges.

Mit dem Dreiklange c e g und a c e, die beide aus dem e i n e n Ursprungstone c und der gemeinsamen naturgegebenen Großterz c — e herauswachsen, ist ein tonräumlicher Kontrast geschaffen, dessen Empfindungswerte wir mit den Begriffen Dur und Moll umschreiben. Ihre deutsche Übersetzung ist sehr schwierig. Bestimmtheit — Unbestimmtheit nenne ich hier nur, weil ich keine befriedigende Bezeichnung zu finden vermag. Vielleicht dürfte man an die Empfindungskontraste erinnern, die in der Malerei der zeichnerische und malerische Stil auslöst. Die populäre Deutung: froh und traurig berücksichtigt bereits ausschließlich assoziative Momente.

Ich sagte, daß erst mit dem Momente, wo ein tonräumlicher Gegensatz in Erscheinung tritt, der erste klangliche Organismus perfekt wird, dem Musik, d. h. eine Sprache entlockt werden kann. Ganz ist er freilich mit den vier Tönen a c e g noch nicht perfekt geworden. Erst mit dem Hinzutritt des fünften Tones d wird er es, denn dieser Ton schafft den zweiten grundlegenden tonräumlichen Gegensatz, ohne den Musik nicht denkbar ist, den Gegensatz Konsonanz — Dissonanz, dessen Empfindungswert am besten wohl die Worte Ruhe — Unruhe umschreiben. Mit Aufstellung dieser beiden tonräumlichen Kontraste hat sich das menschliche Tonvorstellungsvermögen den primitivsten Tonkreis, den fünftönigen pentatonischen, und mit ihm das primitivste künstlerische tonräumliche Arbeitsfeld errungen.

Dieses Betätigungsfeld konnte nun aber schon seiner tonräumlichen Beengtheit wegen nur bescheidenen musikalischen Ansprüchen genügen. Mit steigender Kompliziertheit des Empfindungslebens mußte man auch nach äquivalenten Ausdrucksfaktoren in der Tonsprache suchen. Aus diesem Verlangen heraus begannen die Menschen den pentatonischen (fünftönigen) Kreis zum diatonischen (siebentönigen) Tonkreis zu erweitern, und mit ihm genügten sie auch erst dem alles künstlerische Erleben regelnden Grundgesetze von der monarchischen Unterordnung oder der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Ich habe bereits früher (in meiner Elementartheorie, Leipzig 1911) nachgewiesen, wie sich der diatonische Tonkreis aus drei quintbenachbarten Pentatoniken aufbaut. Bei diesem Aufbau wiederholt unser Tonvorstellungsvermögen den Weg, auf dem es sich den pentatonischen Kreis schuf. Dieser

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0513

ist jetzt als Grundlage gegeben anzunehmen. Und unser Tonvorstellungsvermögen geht wieder in der Weise an seinen ferneren Ausbau, daß es auf der obertönigen Grundlage des Ursprungstones (c) den nächsten sich darbietenden Wert (in unserem Falle h) auswählt und dem gegebenen pentatonischen Kreise angliedert.

Damit hat es die rechtsseitig-quintbenachbarte, sogenannte Dominant-Pentatonik in allen ihren Bestandteilen gewonnen, und dies ist ein dem Entwerfen des Dur-Klanges analoger, nur erweiterter Vorgang. Dort bauten wir die einfachste und zugleich entscheidende Streckenvorstellung des pentatonischen Tonkreises, die Großterz (c—e), durch Angliederung des nächsten Wertes aus der Oberreihe des Ursprungstones zu einem Dreiklange aus, den wir im Gegensatz zu dem ihm gegenüberzustellenden Kontrastklange Durklang nannten; hier stellen wir der herrschenden Tonstrecke einer Ursprungs-Pentatonik abermals durch Angliederung des nächsten Tonwertes aus der Oberreihe des Ursprungstones eine gleiche Tonstrecke (Großterz) zur Seite und gewinnen so einen Vierklang (c e g h) oder im Nacheinander eine Folge von Großterzen und fernerhin von Dreiklängen, deren Empfindungswerte alle einen gemeinsamen, in der Sprache der Praxis dominantisch genannten Charakter erkennen lassen. Dieser Dominantcharakter ist unzweifelhaft nahe verwandt mit dem Dur-Charakter. Ja, man kann sagen, die Dominantwirkungen sind innerhalb des diatonischen Tonkreises das, was im pentatonischen Kreise die Durklangwirkung ist. Jene Dominantwirkung haftet an Vierklängen, Fünfklängen resp. Folge von Terzen und Dreiklängen, diese Durklangwirkung am Dreiklange allein. Das Gemeinsame an diesen beiden Empfindungswerten beruht auf der Bereicherung unserer tonräumlichen Vorstellung, die wir in beiden Fällen durch Benutzung der obertönigen Grundlage gewinnen.

Wie wir nun einen Gegenwert zum Durdreiklange in dem Molldreiklange schufen, indem wir ein Dreiklangsgebilde von tonräumlich spiegelbildlicher Orientierung seiner Töne entwarfen, wobei der charakteristische Ton frei konstruktiv und ohne Unterlage der Obertonreihe gewonnen werden mußte, so treibt uns unser Verlangen nach Schaffung tonräumlicher Kontraste auch jetzt dazu, den obertönigen Dominantwerten Kontrastwerte gegenüberzustellen. Es sind das die bekannten Subdominantgebilde.

Nehmen wir die Großterz c — e als Ausgangsvorstellung an, so gewinnen wir die Dominantterz g — h (gleich dem Durklange) auf obertönigem Wege, die Subdominantterz f — a, den Kontrastwert zu g — h müssen wir dagegen frei entwerfen, und uns leitet dabei durch den Tonraum nichts weiter als (wenn ich so sagen darf) ein Ohrenmaß (ähnlich dem Augenmaß in der Raumkunst). Dieser Gegensatz in den Vorstellungsmöglichkeiten der beiden Werte, der qualitativ ganz der gleiche ist wie beim Dur- und Molldreiklange, bedingt die gegensätzlichen Empfindungswerte der Dominant- gegenüber den Subdominantgebilden.

Gestatten Sie mir noch einige vergleichende Betrachtungen über die Ähnlichkeit des Durmollgegensatzes und der Dominant-Subdominant-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0514

erscheinung. Ich möchte kurz so sagen: Der Empfindungskontrast zwischen dem Dur- und Mollklange (z. B. c e g und a c e) wiederholt sich in erweiterten tonräumlichen Dimensionen in den Dominant-Subdominanterscheinungen. Jenes möchte ich das Dur-Moll des pentatonischen, dieses das des diatonischen Kreises nennen. Beide tonräumlichen Kontrasterscheinungen sind aufs engste verwandt, man kann sagen, sie sind nur zwei Entfaltungsformen unseres gesetzmäßig arbeitenden tonräumlichen Bautriebes.

Mit dem Aufbau des diatonischen Tonkreises sind alle elementaren tonräumlichen Vorstellungen geschaffen. Es sind jenseits dieses Kreises weder neue Intervalle noch Klänge vorstellbar, sondern alle ferneren (außerdiatonischen) Klangvorstellungen sind nichts als gleichzeitige Kombinationen diatonischer Elemente.

Mit dem Aufbau des diatonischen Tonkreises sind auch zugleich die drei fundamentalen tonräumlichen Kontraste, der Konsonanz-Dissonanzgegensatz, der Dur-Moll- und der Dominant-Subdominantkontrast aufgestellt.

Und diese drei tonräumlichen Kontraste finden wieder ihre Einheit in dem im diatonischen Tonkreise sich erstmalig voll entfaltenden Gesetz von der monarchischen Unterordnung der Glieder dieses Kreises unter ein zentrales herrschendes Gebilde. Die tonräumliche Entfaltungsform dieses Gesetzes ist das Tonalitätsgesetz, wie wir Musiker es nennen.

Sie sehen also, wie alle das tonräumliche Vorstellungsleben regelnden Gesetzmäßigkeiten bereits im diatonischen Tonkreise konstituiert werden. Wir erkennen ihn somit auch begrifflich als das Fundament unseres gesamten tonräumlichen Erlebens, zu welchem ihn das gesunde Empfinden aller Musiker stets gemacht hat und für alle Zeiten machen wird.

Ich muß hier meine Ausführungen abbrechen, trotzdem ich sie nicht einmal rein musikalisch-theoretisch zu Ende geführt, aber doch wenigstens bis zu einem entscheidenden Absatz gebracht habe.

Sie werden vor allem eine Bemerkung über das, was der praktische Musiker unter den Dur- und Molltonarten versteht, wenn er z. B. von C-dur und A-moll spricht, vermissen. Auch ich bedaure, daß ich diesen, sich an meine vorausgegangenen Ausführungen anschließenden Problemen nur noch eine kurze Bemerkung widmen kann. Ich habe lediglich vom Dur-Mollproblem innerhalb des diatonischen Tonkreises gesprochen und auch hier die künstlerisch-praktischen Konsequenzen, geschweige denn die ästhetische Bewertung des theoretischen Tatbestandes, noch gar nicht berührt. Das sind Dinge, die sich nur in einem Buche unter eingehendster Heranziehung praktischer Beispiele erledigen lassen. Ebenso entzieht sich eine Beschreibung der Verhältnisse in den heute gebräuchlichen Molltonkreisen meinen Worten hier. Nur so viel sei gesagt: während sich im diatonischen Kreise noch ein rein diatonisches Moll beobachten und auch in der Praxis der älteren Musik belegen läßt, das die theoretisch naheliegenden Wege benutzt und wirklich umgekehrte Lagerungsverhältnisse zu Dur aufweist, geht unser modernes Moll

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0515

außerdiatonische Wege, die man fast sklavische Nachahmungen der diatonischen Durwege nennen kann. Die Frage, ob Dur und Moll tonräumlich entgegengesetzte Erscheinungen sind, läßt sich also nicht kurzerhand bejahend oder verneinend entscheiden. Dazu vereinen sich unter diesen zwei Schlagworten zu viel verschiedenartige Erlebnisse. Unzweifelhaft werden die elementaren Mollwerte erzeugt aus einem Bedürfnis nach tonräumlicher Symmetrie, d. h. nach Schaffung tonräumlicher Kontrastwerte. Ebenso unzweifelhaft spielen dabei die Durerscheinungen die Rolle der naturgegebenen Vorbilder, aus denen heraus durch eine Trübung des Dur-Charakters die Mollwerte erwachsen. Hier, meine ich, haben sowohl Helmholtz als auch Riemann Richtiges beobachtet, ohne daß diese beiden Forscher doch den Sachverhalt aufzuklären vermochten. Über die zahlreichen Urteile, die der praktische Musiker — der hier sehr Wichtiges zu sagen hätte — über das Verhältnis der Dur- zu den Mollempfindungswerten abgeben könnte, kann ich mich hier nicht mehr verbreiten.

Sie werden ferner fragen, wie es denn nun mit den ästhetischen Folgerungen meiner Theorien stehe. Auch hierin habe ich Ihnen leider nicht mehr bieten können, als daß ich mich bemühte, meine Formulierungen aus dem spezifisch-musikalischen Anschauungskreise heraus in möglichste Nähe der allgemeinen kunstwissenschaftlichen Betrachtungsweise zu rücken. Die Aufgabe des Musiktheoretikers, der ja vorwiegend von der praktischen Musik herkommen soll, geht wohl gerechterweise nicht weiter, als daß er sein Beobachtungsmaterial dem Ästhetiker möglichst handgerecht darreicht. Dies zu tun habe ich mich, so gut ich konnte, bemüht. Möchte es mir gelungen sein, sowohl meinen engeren Fachgenossen als auch denjenigen von Ihnen, die von höherer Warte aus die Erscheinungen unseres Kunstgebietes durchforschen, einiges Positive geboten zu haben.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0516
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

Alfred Guttmann:

Kunst und Wissenschaft des Gesanges

Wer ein Grenzgebiet zwischen Kunst und Wissenschaft behandeln will, muß — falls er nicht ein größeres Werk darüber verfaßt — aus der Zahl der oft heterogenen Einzeldisziplinen, die in Betracht kommen, eine Auswahl treffen, um an einem Einzelproblem des Gesamtgebietes zu zeigen, wie man die Fragestellung einrichten soll, welche Elemente zur Beantwortung herangezogen werden können, welche herangezogen werden müssen, kurz, die Beschränkung der Beweisführung ist die Hauptsache. Hier will ich also alles übergehen, was die physikalisch-akustische Grundlegung, den anatomisch-physiologischen (resp. neurologischen und pathologischen) Aufbau angeht, ich werde auch gesangspädagogische Fragen nicht erörtern und allgemeine ästhetische Erwägungen über den Sinn der gesanglichen Ausdruckstätigkeit ebenso vermeiden wie eingehendere entwicklungsgeschichtliche und experimentell-psychologische Darlegungen — obwohl eigentlich alle diese und noch mehrere andere, besonders musikhistorische Gesichtspunkte von größter Wichtigkeit für unser Thema sind und auch gelegentlich herangezogen werden müssen.

Bei der eigenartigen Zusammensetzung der Teilnehmer unseres Kongresses und in Rücksicht auf die Anwesenheit vieler Nichtmusiker schien es mir ratsam, eine Teilfrage zu erörtern, die unsereinem so oft als Fragestellung des musikverständigen und interessierten Laien entgegentritt. Diese stereotype Frage lautet: „Singt Herr Meyer (oder Fräulein Lehmann) eigentlich gut?“ — Diese Frage setzt die Annahme voraus, der Kenner habe einen genauen Maßstab für die Qualität des Gesanges eines ausübenden Künstlers (oder Dilettanten), könne also mit irgend einem bekannten, auf seine Richtigkeit hin nachprüfbaren Maßstab das messen, was die Kunst des Singens ausmache. Und ein zweites Problem wird sich zwanglos der Erörterung dieser Fragestellung anschließen, nämlich: „Gibt die Wissenschaft eine Handhabe, zu sagen, was Gesangskunst ist?“

Die Frage nach der Qualität einer gesanglichen Leistung basiert auf der Annahme eines annähernd allgemeingültigen Begriffs einmal der Schönheit der Stimme (als des Rohmaterials) und zweitens der Gesangstechnik des Singenden (worunter die Vereinigung der Einzeltechniken des Atmens, des Sprechens, der Vortragsart nach der stilistischen wie empfindungsmäßigen Richtung usw. verstanden sei). Dies s c h e i n t deutlich trennbar, i s t es aber nur begrifflich. Es gibt allerdings begnadete Personen, deren Stimmen von Natur so wohllautend sind, daß sie, falls sie noch dazu musikalisch begabt und akustisch-motorisch veranlagt sind, ohne weiteres

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0517

Gesangskünstler werden. Aber diese sogenannten „Natursänger" (wie es z. B. Frau Schumann-Heink im Anfang ihrer Laufbahn war) sind verzweifelt selten. Und sie werden zudem eben durch die Ergreifung des Sängerberufs, ohne es zu wollen und zu wissen, allmählich zu „Kunstsängern", weil sie durch ein gelegentliches Versagen der natürlichen Anlage gezwungen sind, mit mehr Aufmerksamkeit als zuvor auf die Technik ihres Singens zu achten. Im allgemeinen aber findet sich beides nicht vereinigt: meist hat der Eine die schöne Stimme (Knote sei als Paradigma genannt), der Andere die große Kunst (z. B. Wüllner). — Was ist also hier „gut singen" oder „schön singen"? — Schon da kommen wir ins Gedränge. Solange wir von solchen Extremen reden, könnten wir uns einigen: Knote singt schön, Wüllner gut. Sowie wir aber von der überwältigenden Majorität der Sänger reden oder gar nichtdeutsche Gesangskünstler in den Kreis der Betrachtung ziehen, wird es unmöglich, das Wort „Schönheit" als einen Wertbegriff, als etwas Objektives zu fassen. Nehmen wir gleich das Extrem, den Gesangs-Schönheitsbegriff des Ostens. In ihrer Arbeit über das Tonsystem der Japaner berichten Abraham und Hornbostel[1]) ausführlich über den Gesang, sie referieren über die allgemeinen Anstands- und Rücksichtsvorschriften des Sängers, über die ästhetischen Grundlagen des Gesangsvortrages und sagen über den Gesang selber:

„Der japanische Gesang ist nach unseren Begriffen weit davon entfernt, wie eine mühelose Bruststimme zu klingen, er scheint uns stark gequetscht. Die Sänger strengen sich an, diese Kehllaute hervorzubringen, wie man an den geschwollenen Halsvenen und dem geröteten Gesicht erkennen konnte. Ein Japaner sagte uns, daß dieses gutturale Quetschen besonders erlernt werden müsse; nur Kinder und Kutscher lassen nach europäischer Manier die Töne aus dem Bauch kommen. Er meint, daß die Ursache dieses Gesangsstils darin läge, daß ein zu weites Öffnen des Mundes in Japan als unschicklich gilt. So werden auch beim Sprechen die hellen Vokale vermieden, sogar lautes Sprechen gilt für unfair; selbst Gefühlsausbrüche, Wut und Eifersucht drückt der Japaner nie in starken Tönen aus, wie wir uns bei den Schauspielern überzeugen konnten."

Man überlege nun einmal, was eine so erzogene, kunstverständige Zuhörerschaft empfinden muß, wenn sie Carusos emphatische Bajazzoklage hört, die uns Europäern als der erschütternde Ausdruck verzweifelter Gemütsstimmung und zugleich als berückend schöner, technisch vollendeter Gesang klingt. Und auch Carusos Gesang ist nicht ohne weitere Einschränkung „schön". Er ist es nur, weil dieser Künstler sich auf den Vortrag der Werke beschränkt, die seiner gesangskünstlerischen Eigenart gut liegen. Kein Mensch kann sich ihn als Fidelio oder als Tristan vorstellen. Denn die romanische Art der Musik erfüllt seinen Gesang. Bei ihm stört uns auch nicht, was unseren Ohren bei den italienischen „Natursängern", selbst wenn sie schöne Stimmen haben, oft so unerträglich klingt, die plärrige (sogenannte „offene") Tongebung. Andererseits gefällt natürlich den

[1]) O. Abraham u. E. M. v. Hornbostel. Studien über das Tonsystem d. Japaner. Sammelbände d. Intern. Mus.-Ges. 1903, IV. Jahrg. Heft 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0518

Italienern die deutsche Gesangskunst, wie sie etwa Stockhausen oder Hey (der Vertraute von Richard Wagner) lehren, keineswegs. Ebenso sind es ethnographische und sprachliche Differenzen, die manchem deutschen Ohr (dem meinen allerdings gar nicht) die französische, nasalierende Gesangsweise wenig angenehm erklingen lassen. Mundform und zugehörige Sprache des Engländers bedingt wiederum Abweichung von unserem deutschen Gesangstonideal. — Es leuchtet ohne weiteres ein, daß solche anatomisch-physiologisch begründeten Rassenunterschiede sich am leichtesten in allen direkten Ausdrucksbewegungen des Menschen, wie der Gesang eine ist, manifestieren. Und so erkennen wir schon hier die r e g i o n a l beschränkte Gültigkeit des Begriffs der „Gesangskunst".

Aber auch z e i t l i c h wechselt mit dem Geist der Kulturperiode die Vorstellung von der Schönheit des Gesanges. Verschwunden sind die Glanztage des Koloraturgesanges, wo die Leichtigkeit und Helligkeit einer gut ansprechenden Sopranstimme das Hauptentzücken aller Kenner bildete, wo die Fermate auf dem hohen b, h oder c des Tenors Beifallsstürme entfesselte — mochte auch die Sängerin das kälteste, unbelebteste Organ der Welt, der Tenor keinen einzigen männlich-ausdrucksvollen Ton in Mittellage und Tiefe haben. Man lese nur einmal die Berichte über die Musikaufführungen in Paris, die Wagner[1]) 1840 geschrieben hat, als er gerade begann, dieser Vortragskunst den Garaus zu machen, besonders die groteske Szene, in der Rubini „seinen berühmten Triller von A nach B schlug!" (Notabene als Ottavio im Don Juan!)

Gibt es also keine allgemeingültigen Gesetze von der Schönheit der Gesangskunst, so wird zu erörtern sein, ob man sich etwa für unsere zeitgenössische Musik und für Mitteleuropa verständigen kann. Ja — und nein! Für wenige Gesangskünstler wird wohl eine Formel gefunden werden können, auf die sich die Kenner einigen können. Aber für 99,9 Prozent geht das nicht. Wenn man nur kurze Zeit vergleichende Kritikstudien treibt, so zeigt sich evident, daß kaum zwei, im übrigen durchaus sachkundige Kritiker über die gesangliche Leistung eines Künstlers in e i n e r Partie, ja auch nur in e i n e r A r i e übereinstimmen. Ein krasses Beispiel aus letzter Zeit:

„Das Interesse konzentriert sich immer mehr auf die Frage: wie ist Caruso disponiert, und ist er immer noch der Alte? Da ist nun zu sagen, daß die Hörer anfangs nicht auf ihre Kosten kamen. Das herrliche Organ klingt jetzt mehr und mehr verschleiert. Die erste heikle Arie wurde nicht ohne Nachdruck bewältigt, hier fehlte die ästhetische Tongebung von ehedem" schreibt Dr. Leopold Schmidt (Berl. Tageblatt). — Und über denselben Abend schreibt Erich Urban (in der B. Z.): „. . . Caruso sang so schön, wie seit langem nicht . . . . Caruso ist in glänzender stimmlicher Verfassung . . . Was Wunder, wenn das Publikum sofort nach der wundervoll gesungenen ersten Arie in Stimmung kommt . . ."

[1]) R. Wagners Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1897. 3. Aufl. Fritsch. Bd. 1. Seite 177 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0519

Diese Tatsache ist ja allen Kennern bekannt. Weniger aber der Grund dafür. Ihn zu erkennen, müssen wir einen kleinen Umweg durch das Gebiet der Psychophysik machen.

Der Gesang, der durch Vermittlung unseres Sinnesorganes aus rhythmischer Erschütterung der Luft in Klang überführt wird, der zu unserer Seele redet, ist als akustisches Phänomen ein Komplex, der nun durch verschiedene Methoden in seine Einzelteile zerlegbar ist — wobei allerdings immer zu berücksichtigen bleibt, daß zwar in der Physik, nicht aber im Psychischen das Ganze gleich der Summe der Teile ist. Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden haben uns gelehrt, welche einzelnen Organe des tongebenden Organismus daran beteiligt sind. Wir kennen die Funktionsweise des Blasebalges der Lungen, die Luft durch den Kehlkopf treiben, wir wissen, wie die Stimmlippen schwingen und wie der hier entstehende Ton im Ansatzrohr zur Sprache und zum Klang der Stimme weiter verändert wird. Nun ist der eine Weg: von der Entstehungsweise dieser klanglichen, unser Ohr treffenden Reize auszugehen, diese Reize sinnvoll und vollständig zu variieren und zu kombinieren und dabei zu beobachten, inwieweit sich mit wechselndem Reiz das Resultat ändert, letzteres dann möglichst eindeutig zu beschreiben und womöglich graphisch so zu fixieren, daß man es messen, also in mathematischer Form resp. als Kurve darstellen kann. Denn nur quantitative Untersuchungen verbürgen in naturwissenschaftlichen Untersuchungen die Exaktheit. — Der zweite Weg ist der der Analyse der Empfindungen, die uns von unserem Sinnesorgan vermittelt werden. Solche Sinnesurteile beziehen sich also nur auf sinnliche Erscheinungen und sind daher nach mancherlei Richtung beeinflußbar: sie sind bedingt durch die größere oder geringere Feinheit des perzipierenden Gehörs, durch den Grad der Übung, durch die körperliche und seelische Frische des Individuums; sie sind verknüpft mit früheren Reizen und Erinnerungen sowie mit Urteilen darüber; letzten Endes sind sie von Vorstellungen stark beeinflußbar. Besonders leicht täuscht sich der Unerfahrene über die Feinheit der Sinnesempfindungen. Es lassen sich nämlich alle Reize, die im Umkreis unserer Empfindungsgrenzen liegen, verändern, ohne daß unsere Empfindung sich gleichsinnig verändert. Anders ausgedrückt: die Zahl der physikalisch herstellbaren Reize ist viel größer als die Zahl unserer Empfindungen. So kann ich die Wellenlänge des roten oder des blauen Lichtes sehr erheblich ändern, d. h. physikalisch eine andere Farbe dem Auge darbieten, ohne daß es die geringste Veränderung der Qualität wahrnimmt. So kann ich die Schwingungszahl von Tönen in sehr hoher oder sehr tiefer Lage um ein großes Intervall ändern, ohne daß unser Ohr irgendeine Veränderung erkennt. Ebenso kann ich, wenn ich geschickt zu experimentieren weiß und die Fehlerquellen gut kenne, mit ein und demselben Klangreiz die verschiedensten Urteile hervorrufen: durch den Kontrast kann ich eine Tonstärke, wenn ich sie vorher oft in großer Intensität dargeboten hatte, leise erscheinen lassen, die dann nach vielfachen Piano-Versuchen als sehr laut beurteilt wird. Auch die Vorstellung spielt eine große Rolle: erwartet die Versuchsperson etwa einen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0520

zarten Geigenton und hört dann unvermutet einen mittelstarken Trommelschlag, so wird sie erschreckt in die Höhe fahren und ihn für viel lauter halten, als er ist. Aus diesen wenigen Andeutungen kann man die Schwierigkeiten wissenschaftlicher Untersuchung dieser Dinge erkennen und verstehen, warum der Forscher beide Wege gut kennen muß, um zu beurteilen, wie er im Einzelfall am besten vorwärtskommt.[1]) Die Bedingungen für die Zuverlässigkeit der Analyse und des Heraushörens hat Stumpf in seinem grundlegenden Werk, der Tonpsychologie, genau erörtert.[2])

Unterliegen wir also schon bei einfachen akustischen Reizen allerlei Täuschungen, wieviel stärker muß unsere Unzuverlässigkeit gegenüber so komplizierten Reizen sich verhalten, wie sie der Klang der menschlichen Stimme beim Vortrag eines Musikstückes darstellt. Wie buntscheckig der Begriff der „Klangfarbe" ist, ergibt sich schon aus der Zahl der Prädikate. Dutzende von Beiwörtern, wie süß, weich, mild, scharf u. a. erinnern, wie Stumpf sagt, an den Schatz von Bezeichnungen, die der Weinhändler verwendet.

Diese begriffliche Schwierigkeit will die Praxis umgehen und bemerkt nicht, daß die terminologische Konfusion nur den Ausweg vom Regen in die Traufe darstellt. Denn solche Kautschukbezeichnungen sind ja nicht einmal als primitivstes Verständigungsmittel brauchbar. Kein Mensch kann seine individuellen Sinnesempfindungen eindeutig beschreiben. Dazu kommen, wiederum verwirrend, die verschiedenen Geheimsprachen, deren sich die kriegerischen Gesangsschulen bedienen. Auch hier spielen zeitliche und örtliche Verhältnisse eine große Rolle. In München und Leipzig legt man zurzeit den größten Wert auf die Fragen, die Rutz angeschnitten und Sievers weitergeführt hat: man führt alle gesanglichen Differenzen auf typische Verschiedenheit der Rumpfhaltung zurück und vernachlässigt das tongebende Organ gänzlich; in Berliner Kreisen steht im Mittelpunkt der Gesangskunstdiskussionen wissenschaftlicher Art mehr die Frage nach den Registern der menschlichen Stimme, nachdem einmal das Wort von Carusos „Einregister" dieses Problem aktuell gemacht hatte.[3])

---

[1]) Für das optische Gebiet habe ich diese Frage in meinem Buch „Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild" (Paul Cassirer 1912) dargelegt.

[2]) Carl Stumpf, Tonpsychologie. Leipzig. Hirzel 1883. (Siehe besonders Bd. II. S. 22 ff.)

[3]) Ich muß mir hier aus Raummangel versagen, näher auf beide Probleme einzugehen. Ich verweise auf folgende eigene Publikationen: in der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft Bd. XV. habe ich ausführlich meine ablehnende Stellung zur Rutzschen Lehre erörtert, meine Auffassung der Sieversschen „Klanglichen Konstanten" habe ich außer in meinem hier abgedruckten Kongreßvortrag in einem erweiterten Vortrag in der Ortsgruppe Berlin der I. M. G. zum Ausdruck gebracht. (Herr Sievers, der trotz meinem Hinweise diesem Kongreßvortrag, in dem ich gegen ihn polemisierte, ferngeblieben war, war dazu aus Leipzig herübergekommen, um in der Diskussion Stellung zu nehmen.) Der Vortrag „Die neuen Entdeckungen der sogenannten klanglichen Konstanten in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0521

Nach dem jetzigen Stand der wissenschaftlichen Untersuchungen besonders durch die Versuche von Katzenstein[1]) kann man es als erwiesen betrachten, daß drei Register vorhanden sind, die der Kunstsänger anwenden kann. Jedes dieser Register hat seine eigene Schwingungsart der Stimmlippen und zeichnet sich ebenso für das geübte Ohr aus wie seine Klangkurve, wenn man sie photographiert und nach Fourier analysiert, einen typischen Charakter aufweist. So weit kann die Wissenschaft hier mitreden. Aber die Verwendungsmöglichkeit dieser Register ist Sache der Kunst. Ihre Verbindung zu einer klanglichen Einheit durch Verschmelzung der Übergangsformen ist Sache der persönlichen Beanlagung des Einzelnen und kann durch keinerlei theoretische Einsicht des Singenden ersetzt werden.

Intuitiv lernt der zur Gesangskunst Veranlagte das Zusammenwirken aller technisch-geistigen Faktoren als eine oft von ihm gar nicht als solche erkannte Verbindung. Sache der Wissenschaft ist es nun, diese Komplexe zu analysieren. Immer mehr Methoden feinster Messungen sind ersonnen worden, seit der geniale Physiologe Johannes Müller seine ersten grundlegenden Experimente am Leichenkehlkopf ausführte und der große Gesangskünstler Garcia zeigte, wie man den Kehlkopf des lebenden Menschen in seiner Tätigkeit mittels einen kleinen Spiegels beobachten könne. Einzelheiten über diese Methoden sowie den Stand der Probleme zu erörtern ist nicht Angelegenheit dieses Kongresses. Näheres kann man am besten aus Gutzmanns kleiner Schrift „Physiologie der Stimme und Sprache" (Braunschweig, Vieweg, 1909) ersehen.

Wissenschaft und Kunst des Gesanges hängen aufs engste zusammen. Jeder Experimentator, der ohne Kenntnis des Kunstgesanges durch physikalische, anatomische, physiologische Messungen am Sänger vorgeht, eliminiert unbewußt durch seine Versuchsanordnung oft gerade das, was das Wesentliche für die Kunst des Gesanges ist. Andererseits kann kein auch noch so genialer Gesangskünstler aus seiner Selbstbeobachtung heraus wirklich wertvolle Aufschlüsse über die Art der Vorgänge geben, die ihn so singen machen. Unwesentliche Mitbewegungen, Vibrationen u. a. hält er oft für die Hauptsache und weiß nicht, daß die Muskelempfindungen der beteiligten Organe ihm gar nichts aussagen können. Nur wenn Künstler und Wissenschaftler Hand in Hand arbeiten — oder, falls der Wissenschaftler die Kunst des Gesanges beherrscht, der Künstler die wissenschaftlichen Grundlagen der Stimme und Sprache kennt und versteht — kann der Kunst und der Wissenschaft des Gesanges Nutzen erwachsen.

Musik" ist im „Archiv für Phonetik" erschienen, wo auch Herr Sievers seine Auffassung mitteilt. Darum verzichte ich hier auf den Abdruck der Polemik contra Rutz und Sievers. Schließlich beziehe ich mich auf meinen prinzipiellen Aufsatz „Zur Psychophysik des Gesanges" in der Zeitschrift für Psychologie, Bd. 63 Heft 3 (1912, sowie in den „Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft", herausgegeben von C. Stumpf, Heft VII).

[1]) Katzenstein, Über Brust-, Mittel- und Falschstimme. Passow u. Schalter Beiträge Bd. IV. Heft 3 u. 4 (1911).

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0522

Die Arbeit ist in vollem Gange. Aber heute kann die Wissenschaft noch keinerlei Abschließendes über die Kunst des Gesanges aussagen. Es sind erst Teile des großen Problems, die sie der Lösung nähergebracht hat.

Diskussion:

Herr Moser bemerkt ergänzend, daß der Fehler der Einregisterlehre nicht so sehr darauf beruhe, daß deren Anhänger ein einheitliches Klangresultat, sondern einen einheitlichen Registermechanismus voraussetzen, was aus mangelnder Kenntnis der Kehlkopfphysiologie zu erklären sei. Sodann wünscht er die Priorität mancher Experimente von Johannes Müller am Kehlkopf der menschlichen Leiche Liscovius zugeschrieben zu sehen. Betreffs der Rutzschen Typen bezweifelt er die Annahme des Vortragenden, als würden diese sich bei Rachitis oder Amputationen ändern, und glaubt, man könne den Konsequenzen der Rutzschen Stimmbildungslehre mit noch ernstlicheren Argumenten zu Leibe rücken, als es der Vortragende getan; denn so wenig sich bei den Sieversschen und Rutzschen Beobachtungen das Vorhandensein des Phänomens selbst leugnen lasse, so wenig seien doch vorläufig die Kausalzusammenhänge klar, und es müsse gegenüber der von Rutz behaupteten Lehrbarkeit der Typen stark bezweifelt werden, ob die von ihm aufgestellten Theorien zu Recht bestünden, da sogar Sievers sich nicht mit ihnen völlig einverstanden erkläre. Zum Schluß warnt Herr Moser vor dem wenig erfreulichen Reklamewesen der Rutzschen Familie, die z. B. seinen verstorbenen Lehrer und Freund Oskar Noë nachträglich zum begeisterten Anhänger der Typenlehre stempeln wolle; Noë habe im Interesse der ihm notwendig erscheinenden Klärung der Frage eine Einladung zum Vortrag des Herrn Rutz in Leipzig mit unterzeichnet, selbst jedoch auf das entschiedenste gegen die Typenlehre Stellung genommen, wie sich aus seinen hinterlassenen Papieren schlagend beweisen lasse. Solange nicht unter Ausschaltung aller möglichen Fehlerquellen einwandfreie physiologische und psychologische Experimente, Messungen und ausgedehnte Statistiken ausgearbeitet seien, lasse sich nicht an der Lehre ernsthaft und erfolgreich weiterbauen.

Herr H. Leichtentritt vermißt die Antwort auf das zweite der in der Einleitung des Vortrags angeführten Probleme: „Ist die Wissenschaft in der Lage, Handhaben zu geben für die wissenschaftliche Erklärung des Kunstgesanges?"

Herr Guttmann holt dies nach und beantwortet die Frage im negativen Sinne, entsprechend dem Schluß seiner Ausführungen. Bezüglich der Frage des „Einregisters" weist er darauf hin, daß er in seiner erwähnten Arbeit „Zur Psychophysik des Gesanges" ausführlich die begriffliche Verwechslung zwischen der akustischen Wahrnehmung, für die es ein „Einregister" gibt, und dem stimmphysiologischen Vorgang, wonach mehrere Register mit charakteristischen Einstellungen vorhanden sind, dargelegt hat. Das Gehör kann beim idealen Ausgleich die Stimmregister nicht mehr unterscheiden und meint dann, es sei ein „Einregister".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0523

Hugo Riemann:

Γιγνόμενον und Γεγονός beim Musikhören

Ein aristoxenischer Beitrag zur modernen Musikästhetik[1])

Der größte Musiktheoretiker des Altertums, des Aristoteles berühmter Schüler Aristoxenos von Tarent (geboren 354 v. Chr.), hat bereits mit bewundernswürdiger Schärfe die grundlegenden psychologischen Tatsachen des Musikhörens erkannt und definiert. Die neuere Ästhetik hat aber lange Zeit gebraucht, seine Begriffsbestimmungen durch allmähliches Vordringen zu denselben Erkenntnissen zu verstehen und vollinhaltlich zu bestätigen. Aristoxenos hat bereits klipp und klar ausgesprochen (Rhythmik 272), daß der Rhythmus etwas rein Formales ist, das nur durch einen Inhalt, ein Rhythmizomenon, Wesenheit und ästhetischen Wert erlangt; diese feine Definition hat noch in neuester Zeit zur Korrektur von Versuchen dienen können, das Wesen des Rhythmus in dynamischen Unterscheidungen zu suchen. Ebenso hat Aristoxenos bestimmt ausgesprochen (Harmonik, § 27), daß die Phantasie des Hörenden Folgen von Tönen verschiedener Höhe als Fortbewegung von einer Tonhöhe zur anderen auffaßt, d. h. die zwischen beiden liegende Strecke durchläuft, also die diskrete Tonfolge *(τὸ ἑξῆς)* im Sinne einer kontinuierlichen Veränderung der Tonhöhe *(τὸ συνεχές)* versteht. Den tiefen Sinn dieser bedeutsamen Unterscheidung hat noch die Marquardsche Ausgabe und Übersetzung (1868) der Harmonik des Aristoxenos durchaus nicht begriffen; erst durch Lotzes und Fechners Hinlenkung des Interesses auf die elementaren Faktoren der Kunstwirkung ist allmählich verständlich geworden, was da Aristoxenos eigentlich gemeint hat.

Von noch größerer Tragweite für die Fundamentierung der Musikästhetik ist aber wohl § 31 der Harmonik, die Unterscheidung des *γιγνόμενον* und des *γεγονός* bei der Auffassung von Tonbewegungen, der Ausspruch, daß es für das Zustandekommen des Verständnisses einer Melodie außer der Wahrnehmung des gerade Erklingenden *(αἰσθάνεσθαι τὸ γιγνόμενον)* der Festhaltung des vorher Erklungenen in der Erinnerung *(μνημονεύειν τὸ γεγονός)* bedarf. Diese Definition gibt tatsächlich nicht nur den Schlüssel für das Problem der musikalischen Formgebung, sondern macht

[1]) Aus äußeren Gründen konnte dieser Vortrag beim Kongresse nicht gehalten werden.

auch zugleich den Blick frei für das Erkennen der letzten Ursache der Formfeindlichkeit der Tonmalerei und Programm-Musik. Es ist das aber eine Frage von so aktuellem Interesse, daß es wohl der Mühe lohnt, bei dem antiken Ästhetiker in die Schule zu gehen, um die heutige Ästhetik einen wichtigen Schritt vorwärts zu bringen. Um es gleich kurz zu sagen: das antiformale Prinzip der Tonmalerei ist nichts anderes als die Tendenz, die rezeptive Phantasie auf das *αἰσθάνεσθαι τὸ γιγνόμενον* zu beschränken, mit Beiseiteschiebung des *μνημονεύειν τὸ γεγονός*. Die Unterscheidung des „Werdenden" (*γιγνόμενον*), im zeitlichen Verlaufe sich Abspielenden, von dem „Gewordenen" (*γεγονός*), dem in der Erinnerung festgehaltenen Vorausgegangenen, ohne welches der Zusammenhang eines Musikstückes nicht verständlich werden kann (*ἄλλως δ' οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν*), bedeutet ja doch bei Aristoxenos nichts Geringeres als die bestimmte Erkenntnis, daß das Musikhören ein Ansammeln von Melodieteilen in der Vorstellung ist, welches das Nacheinander der Tonfolgen (für deren lebenerfüllte Subjektivation bei Erklingen der oben angeführte § 27 die nicht mißzuverstehende letzte Erklärung gegeben hat) in ein Miteinander verwandelt, d. h. aus dem zeitlichen Geschehen eine Art räumlichen Zugleichbestehens macht; die durchlaufenen Tonlinien stehen als ein *γεγονός* in der Erinnerung als einheitlich erfaßte Elemente eines formalen Aufbaus fest, der schließlich als ein wohlgefügtes Ganze übersichtlich bleibt. Umgekehrt wie den Werken der bildenden Künste ihre Starrheit benommen wird durch die analysierende Unterscheidung ihrer konstitutiven Elemente, deren Konturen das Auge überfliegt, so daß sie Leben gewinnen und einzeln hervortreten, also durch Hineintragung von Bewegungsvorstellungen in das Bewegungslose, konstruiert also die Tonphantasie aus den zu raumartigen Gebilden gewordenen Tonbewegungen synthetisch architektonische Formen. Dieses ästhetische Bedürfnis, das neu Hinzukommende mit dem Vorausgegangenen auseinander- oder vielmehr zusammenzusetzen, gründet sich auf die erkennbaren harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne, ihre taktische Ordnung und die tonartliche Einheitlichkeit oder doch Rundläufigkeit des Ganzen und könnte ohne sie nicht zustandekommen; eben darum ist aber ganz gewiß dieses Ansammeln und Kombinieren der in raumartige Vorstellungen umgesetzten Tonbewegungen geradezu selbst als Prinzip der musikalischen Formgebung anzusprechen.

In der darstellenden Musik (Tonmalerei), von ihren bescheidensten Ansätzen in der Detailmalerei, der Ausdeutung von Einzelworten (Wortmalerei), durch charakteristische Bewegungsformen in der Gesangsmelodie bis zu ihren weitestgehenden Anwendungen als Programmsonate oder sinfonische Dichtung, steht nun aber diese Erinnerung an das *γεγονός* durchaus nicht im Vordergrunde; im Gegenteil ist es ihr gerade darum zu tun, das *γιγνόμενον* wirklich als ein zeitlich verlaufendes zu belassen, dessen Rolle erledigt ist, sobald es durch neue Bildungen abgelöst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0525

wird, so z. B. Liedbegleitungen, welche das Säuseln des Windes, das Rauschen des Baches, das Klappern einer Mühle, den Galopp eines Pferdes usw. usw., versinnlichen, für welche es darum auch gar nicht einer eigentlich konstruktiven Entwicklung von Motiven bedarf, die vielmehr eine Einförmigkeit vertragen, welche außerhalb solcher nur illustrierenden Verwendungen abstoßend wirken müßte, aber hier willig hingenommen wird, weil sie nicht Selbstzweck, sondern nur untergeordnete, wenn auch wertvolle und wirksame Zutat ist zu einem anderweiten zielbewußten kunstmäßigen Gestalten und ihrerseits für ein solches in keiner Weise aufzukommen hat. Wird in solchen Fällen dennoch ein bestimmteres thematisches Gestalten und Entwickeln bemerkbar, so stellt sich auch sogleich die Neigung ein, in der Begleitung nicht mehr nur etwas Akzessorisches zu erblicken und sie nicht mehr nur als zeitlich verlaufend, als geschehende Bewegung zu verstehen, sondern vielmehr in ihr den eigentlichen Träger des Aufbaues zu erblicken. Nur wo die Singstimme auf geschlossene Melodiebildung und Kantabilität verzichtet und rezitativische, deklamierende Haltung einnimmt, wird diese Vertauschung der Rollen eventuell zur ästhetischen Notwendigkeit. Schon hier wird aber ersichtlich, wie schwer eine radikale Scheidung des *γιγνόμενον* vom *γεγονός* sich gestaltet, da das *γεγονός* sich fast überall gebieterisch vordrängt; das Gegenteil, die Neigung, auf die raumartige Vorstellung der Tongebilde zu verzichten, wird nur äußerst selten zu konstatieren sein. In der dramatischen Musik, besonders seit Wagner, ist die stärkere Heranziehung der begleitenden Instrumentalmusik für die eigentliche thematische Gestaltung etwas durchaus Gewöhnliches. Aber für alle Vokalmusik ist wohl zu beachten, daß in ihr die Musik nicht allein für die Formgebung aufzukommen hat. Wenn auch eine stärkere Verleugnung der Ansprüche der Musik auf Geltendmachung ihrer immanenten Bildungsgesetze immer Gefahr läuft, Mißfallen zu erregen, so muß doch zugestanden werden, daß ein fortschreitend mitgehender Worttext gebieterisch die Musik in Bahnen zwingen kann, die sie ohne den Text nicht einschlagen würde, z. B. schroffe Tonartenwechsel, Tempo- und Taktwechsel usw., bis zur Aufgabe jedes erkennbaren Zusammenhanges des Folgenden mit dem Vorausgegangenen. Ganz anders liegen aber die Verhältnisse, wo nicht ein mitgehender Worttext oder eine fortschreitende szenische (eventuell auch eine nur pantomimische) Handlung den Schlüssel für solches an sich innerer Einheit entbehrende Gebaren der Musik gibt, sondern die Musik allein Kunstwerke schafft.

Die Fähigkeit der Musik, durch besondere Modalitäten der Tonbewegung ganz bestimmte Assoziationen zu wecken, sei es durch (stilisierte) Nachbildung hörbarer Vorgänge oder auch durch vikarierende Analogiebildungen, durch Supposition von Tonbewegungen für sichtbare Vorgänge, steht außer Frage und ist oft nachgewiesen, auch oben bereits kurz berührt. Neben der dort besprochenen untergeordneten Ausnutzung dieser Möglichkeiten in der begleitenden Instrumentalmusik ist nun aber zunächst das weite Gebiet der durch Titelgebungen als solche legitimierten charakteristischen Instrumentalmusik anzuziehen, die durchaus nicht auf

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0526

architektonische Formgebung Verzicht leistet, aber doch die assoziativen Wirkungen mit künstlerischer Absicht benutzt, daher jedenfalls doch in gewissem Grade wirklich auf die Auffassung des γιγνόμενον als solchen rechnet, aber — was sehr wichtig — ohne dessen Verwandlung in das γεγονός auszuschließen. Daß dies möglich und keineswegs ein Widerspruch ist, muß nun festgestellt werden.

Wenn wirklich alle Musik ursprünglich und in erster Linie ausdrückend, spontane Äußerung des Empfindens ist, Emanation des nach Mitteilung verlangenden Willens, so beruht doch dieser Ausdruckswert der einzelnen musikalischen Gesten zweifellos eben in der geschehenden Tonbewegung, also für den Hörer wirklich in dem als solches hingenommenen und subjektivierten γιγνόμενον. Daß dieser Ausdruck Objekt der Betrachtung der produzierenden Phantasie werden kann und durch Wiederholung, Nachahmung und Umbildung zu kunstmäßigem Gestalten wird, das als solches neue Kunstwerte erzeugt, stellt aber ganz gewiß diese ursprüngliche Bedeutung in keiner Weise in Frage. Die tonmalerische absichtliche Verwendung der Tonbewegungsformen zur Erweckung bestimmter Assoziationen scheint zwar Übertragung zu sein, nicht etwas spontan Ausdrückendes, sondern etwas Reflektiertes, das sich somit von der ursprünglichen Ausdrucksbedeutung entfernte. Aber ist denn z. B. das musikalische Blättersäuseln tatsächlich eine Nachbildung des wirklichen Geräusches und nicht vielmehr nur ein Abbild der Empfindungen, welche eine solche Naturbetrachtung auslöst? Das eine Naturstimmung festhaltende Tonbild wird doch erst dann ästhetisch anfechtbar, wenn sich empfindlich bemerkbar macht, daß der Komponist über die Wiedergabe einer solchen Stimmung hinausgeht und versucht, die Naturnachahmung zu steigern, sobald er naturalistisch wird; das kann aber erst dann gesagt werden, wenn die rein musikalische Gestaltung als solche nicht mehr direkt verständlich und motiviert erscheint, sondern die besondere poetische Absicht zur Erklärung der musikalischen Entwicklung herangezogen werden muß, mit anderen Worten, wenn rein musikalisch formale Beziehungen unerkennbar werden und das neue Folgende immer wieder für sich nach seiner direkten Ausdrucksbedeutung gewertet werden soll.

Eine radikale Durchführung der Negierung der formalen Prinzipien ist aber schlechterdings sogar unmöglich; es kann und wird stets bei bloßen Ansätzen, Anläufen, Versuchen dazu sein Bewenden haben, da auch der ärgste moderne Prinzipienreiter nicht ganz ohne motivische Konsequenz, harmonische Logik und rhythmische Ordnung etwas überhaupt Anhörbares zustande bringen kann und wohl oder übel Konzessionen machen oder Kompromisse schließen muß. Je hartnäckiger er aber sein Ideal zu verwirklichen strebt, desto mehr wird er dem groteskesten Mißverstehen seiner Absichten ausgesetzt sein. Wenn auch im Laufe der Zeiten die Technik der Programmkomposition starke Wandlungen durchgemacht hat und der Schatz an Formeln für die Kenntlichmachung der Absichten des Komponisten — als Frucht der illustrierenden Tonmalerei der oben erwähnten Art — stetig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0527

gewachsen ist, besonders durch die Verfeinerung der Instrumentierungskunst seit Weber, so ist es doch heute im Grunde noch ebenso, wie zur Zeit des Sakadas (6. Jahrh. v. Chr.), des Timotheus (4. Jahrh. v. Chr.) oder des Zacharias Cantor (14. Jahrh.), Jannequins (16. Jahrh.) oder Kuhnaus (17. Jahrh.) und Leopold Mozarts (18. Jahrh.), daß der Komponist zu Notbehelfen primitivster Art und zum Reflektieren auf eine wahrhaft kindliche Naivität des Urteils gezwungen ist, so daß es schwer hält, die durchgeführte Programm-Musik wirklich ernst zu nehmen. Jedenfalls haben mehr scherzhaft gemeinte Beispiele, in denen auch plumpe Hilfsmittel für die korrekte Deutung des Verlaufs ohne Verletzung des Stilgefühls möglich sind, mehr Aussicht auf gute Aufnahme, als die auf dem hohen Kothurn der Tragik einhergehenden. Das ästhetische Bedürfnis, das musikalische *γιγνόμενον* in ein *γεγονός* zu verwandeln, ist eben doch so stark, daß unsere Phantasie nur durch die zwingendste Ablenkung vermittels anderweiter führenden Einwirkungen verhindert wird, nach formalen Beziehungen der musikalischen Bildungen zueinander zu fahnden. Wo eine solche zwingende anderweite Führung fehlt, also in der allein das Kunstwerk bestreitenden Programm-Musik, ist es Wahnwitz, einen absoluten Verzicht auf die synthetische Tätigkeit der Phantasie zu fordern, unter dem Vorwande, daß ein in allgemeinen Zügen im voraus bekanntgegebenes Programm genüge, die Musik von der Verantwortlichkeit für eine befriedigende Formgebung zu dispensieren, daß nämlich eben mit diesem Programm eine feste Form gegeben sei und die Musik nur dasselbe zu illustrieren habe. Dazu ist eben doch die Musik nicht eindeutig genug, und insbesondere ist doch gerade das fortgesetzte Operieren mit Assoziationen, welche die Tonbewegung hervorrufen soll, viel zu künstlich und fortgesetzt der Gefahr ausgesetzt, mißverstanden zu werden, sei es, daß andere als die gewollten Assoziationen auf Abwege führen, oder aber daß die nichtgewollte Synthese zu formalem Aufbau doch Platz greift.

Es kommt mir hier durchaus in erster Linie darauf an, bestimmt zu Bewußtsein zu bringen, daß zwei einander gegensätzliche Betätigungen der rezeptiven Phantasie zu unterscheiden sind, deren eine in dem möglichst vollständigen Festhalten der durch die Tonbewegung in der Phantasie sich ansammelnden raumartigen Vorstellungen besteht, während die andere nur in dem Erleiden oder vielmehr Mitmachen der Bewegungen als Bewegungen ihr Wesen hat, in der Subjektivierung derselben zu eigenem Willensausdruck, ohne daß sie Objekt des künstlerischen Beschauens, der Lust am künstlerischen Gestalten wird. Scheinbar wird ja dieses letztere Verhalten der Phantasie dem Grundwesen der Musik, direkt Ausdruck seelischen Empfindens zu sein, am vollkommensten gerecht und läuft das andere Gefahr, durch Überwiegen des formalen Interesses von diesem Grundwesen weiter weg zu führen. Jedenfalls ist etwas derartiges wohl die Überzeugung der modernen Heißsporne der Programm-Musik. In Wirklichkeit liegen aber doch die Verhältnisse ganz anders. Durch das beschauende Verweilen beim Einzelmotiv, durch seine Vervielfältigung, Umbildung und

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0528

Steigerung und sein Auswachsen zu größeren Gestaltungen wird doch seine Ausdrucksbedeutung in keiner Weise in Frage gestellt oder aufgehoben, da eben doch jedes neue Auftreten desselben wieder ein *γιγνόμενον* ist, das als lebensvoller Ausdruck in die Phantasie eingehen muß, ehe es zum *γεγονός*, zum Formelement werden kann. Es geht also bei diesem wunderbaren Umsetzungsprozesse aus primärem Ausdruck in kunstmäßige Form nichts von dem verloren, auf was die Antiformalisten Wert legen, wohl aber wird etwas überaus wertvolles Weiteres dazu gewonnen. Wird aber solcher Weiterverwendung und Verwertung der Motive mit bewußter Absichtlichheit aus dem Wege gegangen, so kann das Ergebnis nur die Aneinanderhängung immer neuer und verschiedener Motive sein, für deren Ausdeutung und richtige Wertung aber unmöglich ein in großen Zügen gegebenes Programm ausreicht, vielmehr eine fortgehende Einzelerklärung erforderlich wäre. Daher denn die Neigung der Programm-Komponisten, durch Einzeichnung orientierender Bemerkungen in die Partitur (und wären es nur Vortragsbestimmungen, die eine Bezugnahme auf Momente des Programms verraten) den Kontakt zu sichern. Bei der klingenden Aufführung fällt aber diese notwendige Hilfe weg, sofern nicht der Hörer in der Partitur nachliest. Als letzte Konsequenz, auf welche die ganze Richtung hindrängt, muß daher die mit der Instrumentalmusik fortgesetzt mitgehende Rezitation eines den Sinn der Musik erläuternden poetischen oder auch prosaischen Textes erscheinen, also das Melodrama. Das ist aber doch nichts anderes als die Bankerotterklärung der ganzen Kunstrichtung, das Eingeständnis, daß die Umkehrung des Verhältnisses von Poesie und Musik die letztere vor eine unlösbare Aufgabe stellt. So ungezwungen sich die illustrierend charakterisierende Instrumentalmusik der Vokalmusik einfügt und ihren Ausdruck vertieft, ergänzt und vermannigfacht, so fadenscheinig wirkt die Notwendigkeit, mit Worten nebenhergehend zu rechtfertigen, was da die Musik macht, wo sie doch angeblich souverän herrschend auftritt, aber freilich sich ihrer immanenten Bildungsgesetze nicht in vollem Umfange bedienen soll. Sieht man genauer zu, so erkennt man aber, daß kaum jemals ein Programm-Komponist so weit gegangen ist, auf formale Gestaltung wirklich ganz zu verzichten, und daß es ihm nur mit großer Mühe gelingt, streckenweise die Kristallisation der Motive zu ausgedehnteren Themen zu verhüten und wirklich statt dessen ein Fortschreiten zu immer neuen Bildungen durchzuführen. Es bedarf wohl nicht des Hinweises, daß die Idee einer solchen ohne festes Formgefüge und ohne bestimmte Kadenzierung fortschreitenden, sozusagen epischen Musik auf dem Boden der musikdramatischen Theorien erwachsen ist; wie das ideale Musikdrama den liedmäßigen Gesang zugunsten des nur deklamierenden meidet, so verzichtet die „epische Musik" — wie man sie nennen könnte — gleichfalls auf ausgebreitetere lyrische Stimmungsbilder. Die Geschichte der Oper lehrt, daß man mit solcher übertriebenen Konsequenz einem ungreifbaren Phantom nachjagt, und die Geschichte der Programm-Musik lehrt das gleiche. Es gibt eben, wo die Musik nicht sich einem mitgehenden anderweiten kunstmäßigen Gestalten unter- oder einordnet, kein Mittel, zu verhüten, daß die synthetische Arbeit der Phantasie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0529

einsetzt und daß somit, wo dieselbe nicht auf ihre Rechnung kommt, eine starke ästhetische Unlust resultiert, die dem ohnmächtigen Gefühle des Schwimmens im Uferlosen vergleichbar ist.

Aber zu den Wirrnissen und Widersprüchen, welche das absichtliche Vermeiden geschlossener Formgebung für die darstellende Musik bedingt, hat Berlioz gleich mit seiner Symphonie phantastique und mit Harold en Italie noch ein weiteres bedenkliches Element gebracht: die Idée fixe, das repräsentative Motiv, ein melodisches Gebilde, das durchaus nicht nur verlaufend als *γιγνόμενον* hingenommen werden soll, sondern Anspruch darauf macht, als bleibender Pol in der Erscheinungen Flucht in der Erinnerung festgehalten und auch in den stärksten Umwandlungen und Verzerrungen wiedererkannt zu werden. Es versteht sich von selbst, daß auch dieses Element aus der illustrierenden Musik, der Liedbegleitung und der szenischen Musik herstammt, in der es vortreffliche Dienste leistet und bekanntlich durch Wagner in den „Leitmotiven" (wie sie Hans von Wolzogen benannt hat) eine weitgehende planmäßige Anwendung gefunden hat. Daß die neueren Programmkomponisten Wagners Beispiel folgend die Zahl der repräsentativ oder doch leitend, orientierend gemeinten derartigen Gebilde vervielfacht haben, macht natürlich vollends zur Unmöglichkeit, zur rechten Zeit zu erkennen, wo das eine und wo das andere Verhalten der rezeptiven Phantasie beabsichtigt und am Platze ist, wo konstruktiv angesammelt werden muß und wo das zu unterbleiben hat. Wenn auch solche repräsentativen Motive oder Themen von dem Komponisten nach Möglichkeit so gestaltet werden, daß sie nicht eine etwa den Hauptthemen eines Sonaten- oder Symphoniesatzes gleichende feste Struktur erhalten, vielmehr doch noch so weit geschlossenere Formung meiden, daß sie eher einem herausgerissenen Fetzen einer Durchführungs- oder Überleitungspartie der Sonatenform ähneln, so offenbaren doch auch sie ganz unweigerlich eben die innerliche Zwiespältigkeit des ganzen Genres, das fortgesetzte Ankämpfen gegen die Natur, die tendenziöse Künstlichkeit des Verfahrens. Das leitende Prinzip der Programmkomponisten ist schließlich der Versuch der Beschränkung auf die elementaren Faktoren: Tonhöhenveränderung (herauf und herunter), Dynamik (Anschwellen und Abschwellen), rhythmische Elementarwirkungen (Pochen, Hüpfen, Schwirren, starres Anhalten, stoß- und ruckweise Änderungen der Bewegungsart), Klangfarbe und Lagenwirkungen (hoch-hell, tief-dunkel, nebelhafte Verschleierung, strahlender Glanz) mit fortgesetztem Ankämpfen gegen die formgebenden Faktoren, ängstliche Scheu vor dem klaren Tageslichte der Selbstverständlichkeit einer normalen harmonischen Kadenzierung, rhythmischen Periodisierung, thematischen Dialektik. Wohl aber weiß die Programm-Musik auch die Spannungswerte komplizierter Harmoniebildungen und besonders auch die mystischen Bewegungswerte weitest ausholender Harmonieschritte auszubeuten, aber immer mit Vermeidung ihrer natürlichen Auflösung in schlichteres Wesen. Alles das läuft aber auf das eine hinaus, daß einem wirklich großzügigen formenden

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0530

Gestalten konsequent aus dem Wege gegangen wird, an dessen Stelle vielmehr ein buntscheckiger Wechsel von Momentwirkungen tritt, ein ewiges Gären und Treiben, ein chaotisches Werden und Wollen, das nicht zum organischen Wachsen führt. Das Urteil des Gemeingefühls über diese krampfhaften und krankhaften Versuche, die mangelnde Fähigkeit, große Formen mit bedeutendem Inhalt zu füllen, durch Vortäuschung einer neuartigen Formgebung zu verdecken, die in Wirklichkeit eben keine Form, sondern eine Unform, die Negation der Form ist, steht seit langem fest. Ohne Form keine Kunst, sondern nur Künstlichkeit, Künstelei. Daß aber kunstmäßige Formgebung der Natur gemäßer ist als ein gekünstelter Naturalismus, das, denke ich, lehrt uns die aristoxenische Unterscheidung des *γιγνόμενον* und *γεγονός*.

Geschäftliche Sitzung

am 9. Oktober 1913, mittags 12 Uhr

Herr Dessoir stellt als ersten Punkt der Tagesordnung die Frage eines zweiten Kongresses zur Diskussion. Herr Hoernes erklärt, es sei wohl für alle Teilnehmer selbstverständlich gewesen, daß der Kongreß eine Fortsetzung finden solle, und er schlage vor, ihn umzubenennen als „ersten internationalen Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft". Herr Hamann erhebt hiergegen Einspruch. Dieser erste Kongreß sei eine Notwendigkeit gewesen, aber angesichts der allgemein herrschenden Kongreßmüdigkeit solle man warten, bis diese Notwendigkeit sich wiederum einstellen werde. Herr Wulff vertritt die Meinung, daß es ein Verlust an Arbeitskraft sei, wenn die Organisation wieder preisgegeben werde, und schlägt Schluß der Diskussion und Abstimmung vor. Herr Hoernes betont, daß es sich nicht nur um die Frage eines zweiten, sondern des Kongresses als eines regelmäßig zu wiederholenden Unternehmens handle. Es folgt die Abstimmung, in der beschlossen wird, den Kongreß zu einer periodisch wiederkehrenden Einrichtung zu machen. Der Vorsitzende bittet nun um Äußerungen über die Beschaffenheit des zweiten Kongresses. Herr Lamprecht schlägt zum Titel den Zusatz „und vergleichende Kunstgeschichte" vor. Die Herren Marbe und Elsenhans erheben dagegen prinzipielle Bedenken. Es wird von verschiedenen Seiten zur Geltung gebracht, daß dieser Begriff bereits in dem bisherigen Titel enthalten sei. Herr Lamprecht bittet für den Fall der Ablehnung seines Antrages wenigstens um Beifügung einer kurzen, ständigen Notiz gleichen Sinnes. Als Vermittlung schlägt Herr Hoernes den Titel: „Kongreß für Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte" vor. Der Vorsitzende gibt der Befürchtung Ausdruck, daß dies zu Mißverständnissen führen könne, da Literatur und Musik einbegriffen seien, was durch den Zusatz „allgemein" ausgedrückt werde. Der Antrag Lamprecht wird abgelehnt. Die Beibehaltung des bisherigen Titels wird beschlossen. Weiter stellt der Vorsitzende die Frage der Mehrsprachigkeit künftiger Kongresse zur Diskussion. Herr Wolffheim hält es für praktischer, zunächst den Ort des nächsten Kongresses ins Auge zu fassen. Durch Abstimmung wird jedoch beschlossen, zuerst die Frage der Internationalisierung zu besprechen. Die Herren Lamprecht und Elsenhans vertreten die Ansicht, daß ein wirklicher Meinungsaustausch nur bei Einsprachigkeit zu erzielen sei. Herr Bullough macht den Vermittlungsvorschlag, dem Kongreß seinen deutschen Charakter zu belassen, ihn aber in gewissen Zeitabständen als internationalen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0532

Kongreß abzuhalten. Herr Zimmermann tritt für die Zulassung fremder Sprachen ein. Herr Basch betont, daß die Vertretung des Auslandes eine verhältnismäßig geringe gewesen sei, und daß bei weiterer Ausschließung fremder Sprachen der Kongreß lediglich auf die deutschen Kräfte beschränkt sein werde. Durch Abstimmung wird beschlossen, daß der Kongreß fortan mehrsprachig sein soll. Der Zusatz „international" zum Titel wird abgelehnt.

Es folgt die Erörterung von Zeit und Ort des nächsten Kongresses. Einladungen liegen vor: von Leipzig und Wien. Die Einladung nach Leipzig gilt nur für das Jahr 1914 und wird abgelehnt, weil der Zeitabstand ein zu geringer ist. — Herr Hoernes begründet hierauf die Einladung nach Wien. Herr Basch gibt der Meinung Ausdruck, daß Wien mehr als Ort eines auf die deutsche Sprache beschränkten Kongresses geeignet sei. Um zu bekunden, daß der Kongreß in Zukunft mehrsprachig sein solle, schlägt er vor, falls als Ort des nächsten Kongresses Wien bestimmt werden sollte, schon jetzt für den dritten Paris festzulegen. Herr Wulff gibt zu bedenken, daß man sich über die Zeit schlüssig machen solle, ehe man den Ort beschließe. Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß im Jahre 1916 in Paris der Congrès d'histoire d'art stattfindet. Herr Lamprecht schlägt darum für die nächste Tagung in Wien das Jahr 1917 vor, den Pariser Kongreß eventuell nach kürzerer Frist. Der Vorsitzende äußert Bedenken gegen die allzu lange Pause und beantragt für den nächsten Kongreß als Ort Wien, als Zeit das Jahr 1915, für den dritten Paris 1917 zu beschließen. Der Antrag wird angenommen.

Als weiterer Punkt der Tagesordnung wird die Bildung eines dauernden Ausschusses erörtert, der als Zentralstätte nötig ist. Herr Hoernes schlägt vor, einen ständigen Ausschuß zu bilden, dessen Wohnsitz durch den Wohnsitz seines Präsidenten bestimmt wird, und Herrn Dessoir dieses Amt zu übertragen. Er soll einen ständigen Sekretär sowie eine Anzahl ständiger Mitglieder bestimmen, die ihm am Sitz des Kongreßpräsidiums zur Seite stehen. Außerdem ist eine Anzahl hervorragender Fachgenossen der einzelnen Länder in diesen Ausschuß aufzunehmen, die zugleich die präsumtiven Präsidenten des Kongresses in den betreffenden Ländern sein würden. Herr Lamprecht beantragt, Herrn Dessoir das Amt des Präsidenten bis zum Jahre 1920 zu übertragen. Allgemeine Zustimmung.

Hierauf übernimmt Herr Wulff den Vorsitz und stellt einen Antrag des Herrn Strzygowski zur Erörterung, der Organisationsfragen im Lehrbetrieb auf dem Gebiete der Ästhetik und Kunstwissenschaft betrifft. Fräulein Lanicca berichtet als Vertreterin des abwesenden Herrn Strzygowski über die Organisation in dessen Forschungsinstitut für bildende Kunst.

Fräulein Lanicca: Da Sie mir gestatten, an Stelle des in Armenien weilenden Professors Hofrat Strzygowski das Wort zu ergreifen, möchte ich in Kürze Bericht erstatten über die Organisation eines Forschungsinstitutes für bildende Kunst. Es handelt sich um eines der beiden kunsthistorischen Institute der Universität Wien, nämlich um das von Strzygowski geleitete, welches im Laufe der letzten sechs Monate neu organisiert worden ist und den Charakter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0533

eines Forschungsinstitutes erhalten hat. Ursache dieser Neuorganisation sind die erhöhten Anforderungen an das Fach, wie sie gerade durch den ersten kunstwissenschaftlichen Kongreß in erfreulicher Weise evident geworden sind. Zwei Worte genügen, um anzudeuten, in welchem Sinne das Forschungsinstitut diese Forderungen berücksichtigt; diese Worte lauten: universell und systematisch. Universalität betrifft den Stoff der Forschung, Systematik die Methode. Universalität des Stoffgebiets wird bedingt durch den ungeheuren Zuwachs an neuem kunsthistorischem Material. Systematik hat ihre Begründung in dem kunstwissenschaftlichen Bedürfnis, nicht nur die Erscheinung in ihrer historischen Bedingtheit, sondern das Wesen des Kunstwerks zu erkennen. Diesen zwei Forderungen entsprechen zwei Abteilungen des Instituts, die kunsthistorische und die systematische.

Die erstere soll nach bisher üblichen Methoden das Material der Kunstforschung beschaffen, sichten, zeitlich und örtlich einreihen; was diese Abteilung indessen von der früheren, hauptsächlich auf Europa eingestellten Institutsform unterscheidet, ist die Forderung, prinzipiell und soweit tunlich, auch praktisch das Ganze der künstlerischen Phänomene des Erdkreises zur Vertretung zu bringen. Diese Abteilung gliedert sich heute in folgende fünf räumlich getrennte Gruppen mit eigener Bibliothek und eigenem Abbildungsmaterial:

1. Österreichische Kunst,
2. Westeuropa,
3. Osteuropa,
4. Westasien,
5. Ostasien (den Süden mit umfassend).

Das Prinzip der Universalität ist mit dieser Aufteilung des Materials noch nicht erreicht. Das Stoffgebiet soll vielmehr ergänzt werden durch die Kunst der Naturvölker und diejenige der Kulturvölker des alten Amerika, ferner durch die jenseits der Geschichte liegende Prähistorie und die diesseits der Geschichte liegende moderne Kunst.

Die kunsthistorische Abteilung des Instituts bildet, nach Strzygowski, die Voraussetzung für die systematische Abteilung. Diese arbeitet mit dem Material, das ihr die erstere liefert. In der Art der Verarbeitung liegt der prinzipielle Unterschied. Die Systematik geht nicht von den Beziehungen der Kunstwerke aus, sondern ausschließlich von den Qualitäten derselben, d. h. von den im Objekt der Betrachtung tatsächlich gegebenen, für die optische Wahrnehmung objektivierten geistigen und materiellen Eigenschaften des Werkes. — Die Methode, nach welcher gearbeitet werden soll, faßt Strzygowski in ein Schlagwortschema zusammen (Siehe Ostas. Ztschr. II, 1. 1913; die Geisteswissenschaften Sept. 1913); Zweck der Methode ist, was besonders seit Riegl immer eifriger vom Kunstforscher angestrebt wird: das objektive Werturteil und seine kunstwissenschaftliche Begründung.

Die auf methodischem Wege gewonnenen Erkenntnisse sollen die Forschung zu ihren weiteren Aufgaben befähigen, als da sind: die vergleichende Kunstforschung auf systematischer Grundlage und die Entwicklungsgeschichte der Kunst auf universalhistorischer Grundlage.

Um diesen Aufgaben nachzukommen, bedarf das Forschungsinstitut einer dritten, der hilfs- oder grenzwissenschaftlichen Abteilung. Denn die historische Abteilung gibt der Forschung im großen Ganzen nur das gesichtete Material; die methodische Verarbeitung desselben führt zur Erkenntnis dessen,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0534

was am einzelnen Werk und an ganzen Gruppen wesentlich ist; die Erklärung aber des künstlerischen gibt weder die eine noch die andere Forschungsweise. Sie kann nur im Kontakt mit den Grenzwissenschaften, also mit Kulturgeschichte, Völkerkunde, Antropogeographie, Psychologie — um nur die wichtigsten zu nennen — gefunden werden. Die hilfswissenschaftliche Abteilung hat eigene, dem betreffenden Fach angehörige Vertreter, gemäß einem nicht zu übersehenden Prinzip des Forschungsinstituts, das des ergänzenden Zusammenarbeitens verschieden geschulter Kräfte.

Mit diesen Angaben glaube ich die wissenschaftliche Funktion des Instituts skizziert zu haben. Es erübrigt noch, auf eine praktische Seite desselben hinzuweisen, nämlich auf seine möglichen Beziehungen zur Museumsorganisation. Nach Strzygowski sollte ein den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechendes Museum folgende drei Abteilungen enthalten:

1. eine Sammlung oder Magazinierung des wissenschaftlich verwertbaren Materials zu Händen eines Forschungsinstituts;

2. eine der Öffentlichkeit zugängliche Sammlung, in welcher nach rein qualitativen Gesichtspunkten eine Auswahl des Besten geboten würde, um das Publikum mit den höchsten Äußerungen menschlicher Kultur vertraut zu machen;

3. eine Abteilung für temporäre Ausstellungen, in welchen zu künstlerischen Tagesfragen Stellung genommen würde, indem der Fachmann durch eine Auswahl aus dem Material der Vergangenheit, sei es in historischer oder systematischer Anordnung, Klärung in die Probleme der Gegenwart brächte.

Wenn ich zum Schluß versuchen soll, die im Wiener Forschungsinstitut gegebene, unausgesprochene Forderung an die Vertreter und Organisatoren des Faches zu formulieren, so würde sie lauten:

Forschungsinstitute für bildende Kunst mit einer historisch-universell gerichteten, einer methodisch-systematischen und einer grenzwissenschaftlichen Abteilung zu dem doppelten Zweck: 1. der wissenschaftlichen Ausgestaltung des Faches; 2. der aktiven Teilnahme an künstlerischen Kulturleistungen der Zeit.

Herr Wulff schlägt vor, ein kleines Komitee zu bilden, das die Beantwortung dieser Fragen vorzubereiten hätte, damit sie dem nächsten Kongreß vorgelegt werden können. Herr v. Allesch erwähnt, daß auf anderen Gebieten als dem der bildenden Kunst die gleichen Verhältnisse vorliegen. Herr Lamprecht äußert Bedenken gegen eine Resolution in diesen Fragen, da es sich um Eingriffe in die Universitätsverfassung und in die bisherige Entwicklung der wissenschaftlichen Disziplinen handeln würde. Der Vorsitzende betont, daß er auch auf diesem Standpunkte stehe, und konstatiert die Zustimmung der Anwesenden zu dem Antrage, Herrn Dessoir zu ermächtigen, vorbereitende Schritte in die Wege zu leiten und einen Ausschuß zur Erörterung der Fragen zu ernennen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0535

Abschiedsfeier

Am 9. Oktober, abends 8 Uhr, fanden sich die Teilnehmer zu einem gemeinsamen Mahl in den Festsälen des Hotels Adlon zusammen. Als Vertreter des Kultusministeriums war der Wirkliche Geheime Oberregierungsrat Dr. Elster, als Vertreter des Berliner Magistrats der Bürgermeister Dr. Reicke erschienen. Im Auftrage des Ausschusses wurden Tischreden von den Herren Dessoir und Combarieu gehalten; Herr Lasson — mit seinen 82 Jahren der Älteste unter den Kongreßteilnehmern — folgte mit einem Trinkspruch, dessen Frische und Herzlichkeit stürmischen Beifall auslöste.

Herr Dessoir sagte ungefähr folgendes:

Meine Damen und Herren! Wenn ich Ihre Unterhaltung zu unterbrechen wage und für einige Minuten um Gehör bitte, so geschieht es nicht, um einen endlosen Reigen von Tischreden zu eröffnen. Die ursprüngliche Absicht war freilich gewesen, im einzelnen den Behörden, Körperschaften, Personen zu danken, die besonders zum Gelingen der Tagung beigetragen haben. Aber der Gedanke, nach einigen vierzig Vorträgen nun noch zu guter Letzt ein halbes Dutzend Reden aufnehmen zu müssen, hat etwas Schreckhaftes, obwohl gesagt werden darf, daß auf unserer Tagung sich nicht nur Redner ersten Ranges, sondern auch Hörer ersten Ranges befunden haben. Ich will also nach dem uralten ästhetischen Grundsatz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit in einer Rede Mannigfaches zusammenfassen oder, um kongreßtechnisch zu sprechen, ein Sammelreferat erstatten.

Vor allen Dingen möchte ich daran erinnern, daß wir hier nicht auf einem Kongresse von Vertretern einer glatt bestimmbaren und bereits anerkannten Wissenschaft gewesen sind. Die Eigentümlichkeit dieser Zusammenkunft lag vielmehr darin, daß aus sonst getrennten und anderweitig verbundenen Gebieten eine Wirkungseinheit geschaffen wurde, die wir für naturgemäß halten und von der wir hoffen, daß sie fruchtbar sein und mit ihren Früchten vornehmlich dem wissenschaftlichen Nachwuchs zu gute kommen wird. Ob eine Maßnahme wie die Einberufung eines neuen Kongresses richtig oder verfehlt ist, zeigt sich erst einige Jahre später: das Urteil über unsern Kongreß kann heute noch nicht gesprochen werden.

Auch in formaler Hinsicht bedarf unser Unternehmen einer Rechtfertigung. Der Kongreß war weder international im eigentlichen Sinne noch eine rein deutsche Angelegenheit. Wir haben ausschließlich Deutsch

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0536

als Verhandlungssprache zugelassen, um in aller Bescheidenheit und dennoch deutlich zu zeigen, daß die neue Bewegung von deutschen Gelehrten ausgegangen ist, und wir haben trotzdem die Freude gehabt, viele und ausgezeichnete fremdländische Gäste bei uns zu sehen. Unsere Kühnheit braucht nicht wiederholt zu werden, und ebenso wenig ist es nötig, daß der nächste Kongreß ohne Vorsitzenden und ohne Schriftführer, gleichsam nackt und bloß, ins Dasein tritt. Es ist zwar auch auf diese Art leidlich gegangen, aber streng genommen haben wir es nur mit einem Kongressoïd zu tun gehabt.

Die Erziehung dieses sonderbaren Wesens, das in wenigen Stunden sein Leben aushauchen wird, war für seine Eltern nicht immer eine ganz reine Freude. Wir sind überzeugt, daß die Veranstalter der nächsten Kongresse es leichter haben werden, und geben ihnen schon heute viele gute Wünsche mit auf den Weg. Daß überhaupt ein der Fortführung würdiges Unternehmen entstanden ist, bleibt erfreulich genug; das Verdienst daran gebührt der hingebenden Arbeit der Herren v. Allesch, Glaser, Wolffheim, Wulff, der förderlichen Teilnahme der Universitäten, städtischen und staatlichen Behörden, und endlich Ihnen allen, meine Damen und Herren. Hoffentlich haben Sie von unserer Zusammenkunft gute und bleibende Eindrücke empfangen. So viel man auch gegen Kongresse eifern mag, sie besitzen doch ihre Vorzüge. Ein verehrter Freund von mir pflegt zur Rechtfertigung des Lebens zu sagen: es sei eine so hübsche Gelegenheit, die Zeitgenossen kennen zu lernen. In diesem Sinne ist ein Kongreß ein Lebensextrakt. Hat nicht jeder von Ihnen, meine Damen und Herren, hier Menschen von Angesicht zu Angesicht begrüßen können, an deren Bekanntschaft ihm gelegen war? Haben wir nicht alle im Wechseltausch der Rede Eindrücke und Erfahrungen von sonst unerreichbarer Intensität und Fruchtbarkeit gesammelt? Dürfen wir nicht hoffen, daß mancherlei gewonnen wurde für die Kunst und die Wissenschaft, die beide uns heilige Angelegenheiten sind?

So danke ich denn nochmals allen Beteiligten und spreche die Zuversicht aus, daß die Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, zu einer dauernden und völkerverbindenden Einrichtung geworden, immer reiner und wirksamer sich entfalten werden. Lassen Sie die Gläser zusammenklingen, meine Damen und Herren, und widmen Sie mit mir den Gästen dieses ersten Kongresses und den Veranstaltern der künftigen Kongresse ein dreifaches Hoch: Sie leben hoch, hoch, hoch!

Auf diese Rede antwortete Herr Jules Combarieu, Inspecteur de l'Académie, délégué de M. le Ministre de l'Instruction publique de France, mit folgenden Worten:

Mesdames et Messieurs! Je suis sûr d'être l'interprète de tous les délégués étrangers en renouvelant aux organisateurs du premier Congrès d'esthétique — et en particulier à M. le professeur Dessoir — nos vives félicitations pour le succès de leur œuvre et notre gratitude pour l'accueil que nous avons trouvé auprès d'eux.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0537

Ce Congrès a été très-beau par l'ampleur et l'évélation des idées qui lui ont servi de préface, par la variété et la précision des travaux qui ont été poursuivis dans les sections particulières; il a été en même temps fort agréable grâce à la courtoisie exquise dont nous avons été entourés. Nous sommes tous unanimes à souhaiter que, dans un cadre encore élargi, soient renouvelées ces rencontres à la fois scientifiques et cordiales. La France y participera avec empressement; je suis autorisé à en donner l'assurance.

Parmi les personnes qui ont contribué au charme de nos réunions, il en est que je vous demande la permission d'indiquer respectueusement: je veux parler des dames de Berlin qui, avec la bonne grâce et peut-être aussi avec le courage qui les caractérisent, sont venues entendre la parole des esthéticiens. La présence de femmes charmantes et distinguées est un enseignement: elle est de nature à nous rappeler que la science du beau est avant tout une science d'observation!

Messieurs, je vous propose d'associer à nos hôtes, dans le même remerciement, les dames de Berlin comme aussi les dames étrangères venues à l'appel du Comité organisateur; et j'espère qu'au moment où nous prendrons congé les uns des autres, nous nous dirons non pas adieu, mais au revoir!

Am Vormittag des 10. Oktober fand sich eine große Zahl der Teilnehmer zur Besichtigung einiger der bedeutendsten Privatsammlungen und der Ateliers hervorragender Berliner Künstler ein. Die Herren Eduard Arnhold, Oskar Huldschinsky, Marcus Kappel und Dr. James Simon hatten ihre Räume geöffnet und die Besichtigung ihrer Kunstschätze freigestellt. Die Bildhauer Professor August Gaul und Professor Hugo Lederer sowie die Maler Curt Herrmann und Lesser Ury gestatteten in liebenswürdiger Weise den Eintritt in ihre Ateliers, wo eine Reihe ihrer Werke zur Schau standen. Herr Dr. Werner Wolffheim öffnete am gleichen Tage den Teilnehmern seine Musikbibliothek.

Dem besonderen Entgegenkommen der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft und der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Peter Behrens war es zu danken, daß am Nachmittag des 10. Oktober etwa 70 Kongreßteilnehmern, die sich zu dem Zwecke eingefunden hatten, der Besuch der Fabrikanlagen ermöglicht wurde. Herr Professor Behrens übernahm selbst die Führung und erläuterte die Gebäude der Turbinenhalle und der Kleinmotorenfabrik, die auf seine Entwürfe zurückgehen, indem er so die monumentale Illustration seiner theoretischen Ausführungen gab.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0538

Ständiger Ausschuß

Gemäß dem in der geschäftlichen Sitzung gefaßten Beschluß ist ein „Ständiger Ausschuß“ gebildet worden, der aus Deutschland eine größere Anzahl von Mitgliedern enthält, aus Österreich und Frankreich, als aus den Ländern der nächsten Kongresse, je drei Mitglieder, aus den übrigen bisher herangezogenen Ländern je ein Mitglied. Den Vorsitz führt bis zum 1. Januar 1920 Max Dessoir, dem als 1. Schriftführer Oskar Wulff, als 2. Schriftführer Werner Wolffheim zur Seite stehen. Die Namen der übrigen Mitglieder sind: Victor Basch (Paris), Zsolt von Beöthy (Budapest), Richard Bergh (Stockholm), Emile Bertaux (Paris), Bernard Bosanquet (Oxshott), Benedetto Croce (Neapel), Moriz Hoernes (Wien), Karl Joël (Basel), Albert Köster (Leipzig), Oswald Külpe (München), Theodor Lipps (München), Hugo Münsterberg (Cambridge U. S. A.), Hugo Riemann (Leipzig), August Schmarsow (Leipzig), Gabriel Séailles (Paris), José Jordan de Urries y Azara (Barcelona), Johannes Volkelt (Leipzig), Richard Wallaschek (Wien).

Etwaige Zuwahlen erfolgen auf Vorschlag eines Mitglieds durch die Gesamtheit der Mitglieder. Die Aufgabe des Ständigen Ausschusses besteht darin, den Zusammenhang zwischen den Kongressen aufrecht zu erhalten und den Ortsausschüssen behilflich zu sein. Diesen aber ist in der Vorbereitung und Gestaltung der einzelnen Kongresse volle Freiheit gelassen, da ein internationales Komitee an den jeweils zu treffenden Maßnahmen nicht verantwortlich mitwirken kann.

Der geplante Ausschuß zur Beratung von Organisations- und Unterrichtsfragen wird aus Mitgliedern des Ständigen Ausschusses gebildet werden und voraussichtlich beim nächsten Kongreß über seine Verhandlungen berichten lassen.

Es erübrigt noch, hinzuzufügen, daß alle die Fortführung des Unternehmens betreffenden Nachrichten in der „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ veröffentlicht werden sollen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0539

Diesen Bericht, dessen Drucklegung am 25. Mai 1914 beendet wurde, haben erstattet

Dr. Gustav von Allesch Prof. Dr. Max Dessoir

Dr. Curt Glaser Dr. Werner Wolffheim

Prof. Dr. Oskar Wulff

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0540

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart

Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

In den Grundzügen dargestellt von

MAX DESSOIR

Mit 16 Abbildungen und 19 Tafeln

Lexikon-Format. 1906. Geheftet M. 14.—; in Leinwand gebunden M. 17.—

Plastische Anatomie des Menschen

für Künstler und Kunstschüler

Von

Prof. L. Heupel-Siegen

Mit 199 teils farbigen Zeichnungen auf 85 Tafeln
von PAUL MATHER, Düsseldorf, und 8 Aktstudien

Lex. 8°. 1913. Geheftet M. 18.—, in Leinwand gebunden M. 20.—

Wirkl. Geh.-Rat Prof. Dr. W. Wundt.

ETHIK

Eine Untersuchung der Tatsachen und Gesetze des sittlichen Lebens.

Vierte Auflage. Drei Bände.

Lex. 8°. 1912. geh. M. 33.60; in Halbfrz. geb. M. 39.60.

I. Band: Die Tatsachen des sittlichen Lebens.
Lex. 8°. 1912. geh. M. 10.—; in Halbfrz. geb. M. 12.—.

II. Band: Die Entwicklung der sittlichen Weltanschauungen.
Lex. 8°. 1912. geh. M. 10.—; in Halbfrz. geb. M. 12.—.

III. Band: Die Prinzipien der Sittlichkeit und die sittlichen Lebensgebiete.
Lex. 8°. 1912. geh. M. 13.60; in Halbfrz. geb. M. 15.60.

LOGIK

Eine Untersuchung der Prinzipien der Erkenntnis und der Methoden wissenschaftlicher Forschung.

Dritte umgearbeitete Auflage. Drei Bände.

I. Band: Allgemeine Logik und Erkenntnistheorie.
Lex. 8°. 1906. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 16.60.

II. Band: Logik der exakten Wissenschaften.
Lex. 8°. 1907. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 16.60.

III. Band: Logik der Geisteswissenschaften.
Lex. 8°. 1908. geh. M. 15.80; in Leinw. geb. M. 17.40.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0541

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart

Soeben erschien:

Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft

von Privatdozent Dr. E. UTITZ

Zwei Bände • I. Band

Mit 12 Bildtafeln. Lex. 8°. 1914. Geheftet M. 9.—; in Leinwand gebunden M. 11.—

Über den Zweck der Kunst

Akademische Festrede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Deutschen Kaisers in der Aula der Universität Tübingen am 27. Januar 1912. Gehalten von Dr. K. Lange, ord. Professor der Kunstwissenschaft. Lex. 8°. 1912. Geh. M. 2.—.

Versuch einer psychologischen Kunstlehre

Von Dr. M. Deri. Lex. 8°. 1912. Geh. M. 5.—.

Ästhetische Perspektive

Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk; als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte. Von Dr. E. Sauerbeck. Mit 6 Tafeln und 4 Textabbildungen. Lex. 8°. 1911. Geh. M. 4.—.

Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre

Von Privatdozent Dr. E. Utitz. Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. Gr. 8°. 1908. Geh. M. 4.—.

Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung

Ein Vortrag von Privatdozent Dr. E. Utitz. Lexikon-Format. 1913. Geh. M. 1.20.

Was ist Stil?

Von Privatdozent Dr. E. Utitz. Mit 12 Bildertafeln. Lexikon-Format. 1911. Geh. M. 2.40.

Buchdruckerei Strauß A.-G., Berlin SW. 68

Bibliothek Ludwig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0542

Einladung
zum
zweiten Kongreß
für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Der Kongreß, der im vorigen Jahr in Halle stattfinden sollte und wegen der Ungunst der Verhältnisse verschoben werden mußte, findet vom 16.—18. Oktober dieses Jahres in Berlin im Aulagebäude der Universität statt.

2. Der Beitrag beträgt für die Teilnehmer 10 Mark. Die im vorigen Jahr geleistete Beitragszahlung wird mit 4 Mark in Anrechnung gebracht, so daß bei Wiederanmeldung nur 6 Mark zu entrichten sind.

Vortragende und Mitberichterstatter sind vom Beitrag befreit, desgleichen die Vertreter der Behörden und der Hochschulen.

3. Die Anmeldungen sollen bis zum 30. September an den Schriftführer Herrn Dr. Christian Herrmann (Charlottenburg, Schillerstr. 111) erfolgen; die Einzahlungen gleichzeitig mit der Meldung auf das Konto »Kongreß für Ästhetik« bei der »Darmstädter- und Nationalbank« (Berlin W 62, Schillstr. 7). Es wird dringend ersucht, die angegebene Frist innezuhalten.

Die Teilnehmerkarten werden erst vom 13. Oktober vormittags 9 Uhr an ausgegeben und zwar in der Geschäftsstelle im Aulagebäude der Universität.

Die Geschäftsstelle ist vom 13.—15. Oktober von 9—1 Uhr und an den Kongreßtagen von 9—1 und 3—6 Uhr geöffnet.

4. Es ist beabsichtigt, einen Bericht über den Kongreß herauszugeben, der den Teilnehmern zu ermäßigtem Preis geliefert werden wird, wenn sie sich durch Einzeichnung in eine Liste zum Bezug verpflichten.

5. Eine Übersicht über die geplanten Vorträge findet sich auf der nächsten Seite. Änderungen bleiben vorbehalten. Die Vorträge sollen pünktlich beginnen und nicht länger als 30 Minuten dauern. Die Mitberichterstatter erhalten eine Redezeit von 10 Minuten. Weitere Meldungen zur freien Aussprache können beim Verhandlungsleiter eingereicht werden, der Zeitdauer und Folge der Mitteilungen bestimmt.

6. Am Abend des 15. Oktober treffen sich die Teilnehmer zu einer geselligen Zusammenkunft. Für die folgenden Abende können Karten zu wesentlich ermäßigten Preisen für künstlerisch wertvolle Theatervorstellungen, Filmvorführungen und Konzerte zur Verfügung gestellt werden. Für freien Eintritt in Kunstsalons usw. wird gesorgt werden.

7. Am 17. Oktober mittags 12½ Uhr wird eine geschäftliche Sitzung stattfinden, in der auch Fragen von grundsätzlicher Bedeutung erörtert werden sollen. Die Teilnahme der Kongreßmitglieder ist daher äußerst erwünscht.

8. Allen Anfragen wolle man einen freigemachten Umschlag für die Antwort beifügen.

Der Arbeitsausschuß:

Dessoir (Berlin), Utitz (Rostock), Wolffheim (Berlin), Wulff (Berlin).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0543

16. Oktober, vormittags 9 Uhr:

Max Dessoir (Berlin): Eröffnungsrede (ohne Diskussion).

E. R. Jaensch (Marburg): Psychologie und Ästhetik.

Moritz Geiger (Göttingen): Phänomenologische Ästhetik.

Friedrich Kreis (Heidelberg): Wertästhetik.

Mitberichterstatter für die gemeinsame Aussprache: A. Baeumler (Dresden), K. Bühler (Wien), P. Menzer (Halle), H. Pleßner (Köln), F. Raab (Gießen).

Nachmittags 3 Uhr:

Dagobert Frey (Wien): Wesensbestimmung der Architektur. Mitberichterstatter: R. Kömstedt (München), P. Zucker (Berlin).

F. Adama von Scheltema (Gauting): Ornament und Träger. Mitberichterstatter: J. Lechler (Berlin), G. F. Muth (Bensheim).

Oskar Wulff (Berlin): Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung. Mitberichterstatter: G. v. Allesch (Berlin), R. Müller-Freienfels (Berlin).

Gustav v. Allesch (Berlin): Die Grundkräfte des Expressionismus. Mitberichterstatter: W. Gropius (Weimar).

17. Oktober, vormittags 9 Uhr:

Paul Frankl (Halle): Stilarten und Stilgattungen. Mitberichterstatter: H. Beenken (Leipzig), A. Dorner (Hannover).

Emil Utitz (Rostock): Der Charakter des Künstlers. Mitberichterstatter: F. Busoni (Berlin), W. Gropius (Weimar), W. v. Scholz (Konstanz).

Hans Prinzhorn (Wiesbaden): Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung. Mitberichterstatter: G. Gesemann (Prag), A. Kronfeld (Berlin), Th. Reik (Wien).

Nachmittags 3 Uhr:

Julius Bab (Berlin): Film und Kunst (mit Demonstrationen). Mitberichterstatter: W. Goetz (Berlin), V. E. Pordes (Wien).

Leopold Jeßner (Berlin): Regie als Kunst. Mitberichterstatter: P. Bekker (Hofheim), L. Marcuse (Berlin).

Erich Everth (Wien): Die Kunst der Erzählung. Mitberichterstatter: P. Ernst (Sonnenhofen i. Bay.), H. Michel (Leipzig), G. Neckel (Berlin).

Helene Herrmann (Berlin): Lyrisches Schaffen und feste Formgebilde der Lyrik. Mitberichterstatter: E. Ortner (St. Wolfgang).

18. Oktober, vormittags 9 Uhr:

Charlotte Bühler (Wien): Kunst und Jugend. Mitberichterstatter: E. Bergmann (Leipzig), G. F. Hartlaub (Mannheim), F. Hilker (Berlin).

Alfred Vierkandt (Berlin): Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung. Mitberichterstatter: Th. W. Danzel (Hamburg), R. Thurnwald (Berlin).

Rudolf von Laban (Hamburg): Der Tanz als Eigenkunst (mit Demonstrationen). Mitberichterstatter: F. Böhme (Berlin), Chr. Herrmann (Berlin).

Nachmittags 3 Uhr:

Hans Mersmann (Berlin): Zur Phänomenologie der Musik. Mitberichterstatter: G. Becking (Erlangen), H. Pleßner (Köln).

Hermann Abert (Berlin): Geistlich und weltlich in der Musik. Mitberichterstatter: F. Busoni (Berlin), A. Schering (Halle).

Georg Schünemann (Berlin): Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst. Mitberichterstatter: E. Wellesz (Wien), R. Lach (Wien).

Hans Joachim Moser (Halle): Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten. Mitberichterstatter: W. Stammler (Greifswald).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kongress_aesthetik_kunstwissenschaft1914/0544